MUZEUL GR. G. HASDEU
1907
Nr. 1353
Compl. E 486586

TITUS CERNE

Dicționar de Muzică

Voci și Instrumente

Biserică, Concert, Teatru

Compoziție și Istorie.

Volumul II

E-L

ACADEMIA
BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

IAȘI
STABILIMENTUL GRAFIC „MIRON COSTIN“
1899

II 486586

DICȚIONAR DE MUZICĂ

II

E-L

Toate exemplarele vor purta semnatura autorului.

Titus Cerna

ACADEMIA
BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

E. în sistemele de notaţiunĭ alfabetice, a reprizintat şi reprezintă sunetul pe care-l numim generalminte *mi* (v. *Alfabet*), al treilea grad al gameĭ majore tip. In solmizaţiunea prin mutaţiunĭ acest sunet lua deosebite nume, de unde denumirile de *e-la-mi*, *e-si-mi*, ş. a. ce i se maĭ dădeau.

E. sau înainte de vocale *ed* (it.) = şi; *è* (it.) = ĭeste.

Ebène (fr.) = abanos (v.).

Ebolimento sau *ebolizione* (it.) = fĭerbere. *Con E.*, ca termin de expr. indică o execuţiune înflăcărată, plină de viocĭune.

Ebonite (fr.), caucĭuc preparat într'un mod particular pentru a imita abanosul; se fabrică din ĭel clarnete, flaute ş. a. instr.-e.

Eca-tantrica sau *Eca-tara* v. *Eka-tantrika*.

Ecbole v. *Ekbole*.

Eccedente (it.) = crescut.

Echappée (fr.) v. *Furişare*.

Echappement (fr.) = scăpătar (v).

Echelette (fr.) = scăricică, denumire populară a xilofonuluĭ (v.).

Echelle (fr.) = scară (v.).

Echiquier *d'Angleterre* (fr.) nume dat de unĭĭ autorĭ (între alţiĭ G. de Machault) micelor clavicorde (v.) întrebuinţate în sec. 14, importate pare din Anglia şi cari, putîndu-se închide, luau aparenţă uneĭ cutiĭ de şah (*echiquier*).

Echo (fr. şi germ.) = ecou (v.).

Echo-metre (fr.) nume dat de Sauveur în 1701 unuĭ instr., specie de scară gradată destinată a măsura durata sunetelor şi a determina intervalele şi raporturile dintre ĭele.

Echu, *Ehu* (gr.: Ηχώ), *Viers*, *Glas*, cuvinte întrebuinţate de diferiţĭ autorĭ în acelaş sens, denumind diferitele moduri în cari sînt scrise cîntările noastre bisericeştĭ (v. *Glas*).

Eclesiastic sau *bisericesc*, v. *Biserică*.

Eclectism se numeşte în muzică, ca şi în filosofie, contopirea într'un sistem a tuturor doctrinelor ce se găsesc bune în sistemele predecesorilor, din orĭ ce şcoală şi din orĭ ce timp ar fi aceştia. Tipul E.-uluĭ muzical ni-l prezintă Meyerbeer, care, în stilul muziceĭ sale dramatice, a căutat a întruni graţia melodică a şcoaleĭ italiene cu factura savantă a şcoaleĭ germane şi cu expresiunea dramatică a şcoaleĭ franceză.

Eclisis (gr.) v. *Ekbole*.

Eclisse (fr.) v. *Fascii*.

Ecole (fr.) = şcoală (v.).

Ecossaise (fr.) = scoţiană (v.)

Ecou, efect particular de reflexiune (v.) a sunetului, care constă în aceea că sunetul, întîlnind în drumul seu, la oare care distanţă, o suprafaţă mai mult sau mai puţin verticală, îe reflectat, întorcîndu-se înapoi de unde a plecat, sau îe aruncat în apropierea acestui punct, astfel ca să poată fi reauzit. Cazul cel mai simplu îe cînd suprafaţa verticală fiind în direcţiune perpendiculară direcţiunei de propagare a sunetului, îl întoarce direct, ceea ce ne dă un E. simplu. Dacă distanţa dintre punctul de emisiune (*centru fonetic*) şi suprafaţa de reflexiune (*centru fonocamptic*) îe destul de mare, sunetul reflectat, care are aceiaş repegiune caşi sunetul emis, va fi bine deosebit de observator. Repegiunea sunetului la temperatura ordinară fiind de 340 m. pe secundă, şi ştiut fiind că trebuie aproximativ $^1/_5$ de secundă pentru a se pronunţa o silabă, urmează că îe de ajuns ca peretele reflectant să se afle la o distanţă de cel puţin 34 m. pentru ca silaba reflectată să poată fi bine deosebită de silaba pronunţată. In acest caz avem un *E. monosilabic*. Cînd distanţa îe mai mare şi pot fi auzite distinct două silabe reflectate, avem un *E. bisilabic*; pentru aceasta distanţa trebuie să fie de cel puţin 68 m. O distanţă triplă (102 m.) ne va da un *E. trisilabic* ş. a.

Cîte o dată efectul de E. se produce reflectat între două sau mai multe suprafeţe verticale. Cînd aceste suprafeţe sînt destul de apropiate astfel ca sunetul reflectat să păstreze destulă intensitate pentru a fi auzit din punctul de emisiune, tot fiind destul de îndepărtate pentru ca E.-l să se poată produce şi diferitele reflecţiuni să nu fie confundate cu resonanţa sunetului emis, avem ceea ce se numeşte un *E. multiplu*. Un caz interesant îl prezintă vila Simonetta, lîngă Milan; aici sînt două rînduri de clădiri, prezintînd două suprafeţe paralele faţă 'n faţă: o lovitură de pistol dată între iele îe repetată de peste 30 de ori, reflecţiunea mergînd în zigzag între cele două rînduri de clădiri. Tratatele speciale citează multe şi variate exemple de E.-ri. Între cele mai importante sînt acele: dintre Coblenz şi Bingen pe ţermurile Rinului; din parcul de la Woodstock lîngă Oxford; de pe lacul de lîngă castelul Rosneath din Scoţia, a căruia ţermuri repetă de mai multe ori un întreg motiv executat de o trompetă; ş. a.

Partea acusticei care se ocupă în special cu studiul sunetelor reflectate se numeşte *Catacustică*.

In muzică compozitorii nu au lipsit de a căută să reproducă E.-l, producînd efecte mai mult sau mai puţin fericite.

Procedeurile întrebuinţate variază. În general se caută a se reproduce într'o sonoritate mai dulce, mai slabă, un motiv deja auzit, şi astfel s'a lărgit sensul cuvîntului E. dîndu-se la orî ce grup de sunete reprodus în aceste condiţiunî, chiar fără a fi intenţiunea de a se imita fenomenul natural care constituie E.-l. În orgă sînt registre speciale pentru acest soî de efecte şi în unele orgî marî chiar o claviatură specială numită şi ţea *de E.* Pe corn se produc efecte reuşite de E. reproducîndu-se în sunete astupate un pasaj deja auzit în sunete deschise. În alte instr.-e se obţin astfel de efecte prin *surdine* (v.). Efecte de E. în muzica orchestală se pot vedea în actul I din *Orfeu* de Gluck, în actul II din *Cosi-fan tutte* de Mozart, în uvertura din *Wilhelm Tell* de Rossini, în corurile vînătorilor din *Freischütz* şi *Euryante* de Weber, în *Manfred* de Schumann, în *Robert* şi *Africana* de Meyerbeer, în corul ţiganilor din *Preciosa* de Weber, în actul II (fanfarele) din *Lohengrin* de Wagner, ş. a.

Eclara v. *Eka-tantrika.*

Ectenie sau *Ietenie* (gr.: Ἐκτένεια) nume dat unor părţî ale serviciuluî bisericesc. După ce preutul bine cuvintează, se adresază apoî o serie de invocaţiunî, susţinute de cor prin refremul „Doamne miluîeşte"; aceste invocaţiunî sînt încheiate printr'o alta către Sf. Fecîoară, la care îarăşî corul respunde: „Prea Sfînta Născătoare. . . . ." şi apoî preotul termină prin: „Că ţie ţi se cuvine. . . . ." la care corul respunde: „Amin". Acest soî de rugăciunî, cari apar din ceî întăî secolî aî crestinismuluî sau numit pănă în sec. 9 *litaniî*, apoî rugăciunî *irenice* sau *de pace* şi în fine E. Se deosebeşte *E. mare*, care cuprinde 12 stărî, după fie care corul respunzînd „Doamne miluîeşte" şi *E. mică*, care cuprinde numaî două stărî. Sînt obicînuite numaî în Biserica orientală.

Ecvole v. *Ekbole.*

Edda sau *Ala*, denumire generală a instr.-elor muzicale întrebuinţate în Egipetul modern. Instr.-iştiî se numesc *Alati.*

Edicomos (gr.: Ἠδίκωμος) cîntec dansat al vechilor Grecî.

Edita (a), îe a face cheltuîelile necesare imprimăreî unuî op şi a supraveghia această imprimare. Totalul exemplarelor imprimate poartă numele de *Ediţie*; cînd toate exemplarele provenind din această imprimare sînt vîndute, ceîea ce arată că lucrarea are succes, se face o nouă imprimare, şi totalul exemplarelor provenind din această nouă imprimare formează ediţia a doua, şi aşa mai departe. Unîî autorî suportă însuşî cheltuîelele necesare imprimăreî operilor lor, folosîndu-se în urmă în total de beneficiile vînzăreî. Ceî mai

mulţi însă vînd în diferite condiţiuni acest beneficiu viitor şi adese problematic, şi dreplul de imprimare, *Editura* lucrăreĭ, la industriaşi speciali, cari poartă numele de *Editori*. Aceştia joacă adese un mare rol în succesul lucrăreĭ editate, prin reclama ce fac împrejurul ĭeĭ. Dacă ĭeĭ trag adese beneficiĭ incomparabil superioare acelor pe cari le trag însuşĭ autoriĭ operilor în chestiune, ceĭa ce-ĭ prezintă sub un aspect puţin favorabil din punctul de vedere al echităţeĭ, nu ĭe maĭ puţin adevarat că prin riscul capitaluluĭ lor şi prin munca pusă pentru a scoate la lumină lucrărĭ de valoare, ĭeĭ au adus un mare serviciu arteĭ muzicale, şi Istoria muziceĭ înregistrează cu recunoştinţă nume ca Petrucci, Gardano, Junta, Scotto, Antiquis, Verovio, în Italia, Modernus, Attaignat, Le Roy, Ballard în Franţa, Phalèse, Tylman în Ţările de jos, Oeglin, Graphäus, Petrejus, Montan, Neuber, Breitkopf în Germania, Este, Cluer, Walsch în Anglia, dintre cari uniĭ au şi meritul de a fi contribuit la desvoltarea însuşĭ a arteĭ imprimăreĭ muzicale. In secolul nostru sînt celebre casele de ediţiune: Breitkopf und Härtel, Petters, în Leipzig, centrul acesteĭ industriĭ; Schelesinger, Bote und Bock, în Berlin; Litolf în Braunsweig; André, în Offenbach; Schott în Mainz; Ricordi, Sonzogno în Milan; Durand, Brandus, Heugel, în Paris; Novello, Augener, Boossey în Londra; Jurgenssohn în Petersburg şi multe altele.

E dur, în terminologia germană = *mi* major.

Edzeil, numele uneĭ tonalităţĭ arabe, a treĭa, avînd ca gamă scara naturală a luĭ *fa*, caracteristică prin quarta sa crescută.

Efect, echivalează în muzică cu „o impresiune maĭ mult sau maĭ puţin vie asupra auditoruluĭ.“ Astfel se zice despre o compoziţiune, despre o frază, despre un pasaj că ĭe de E. Acesta poate fi vocal sau instr.-al, poate proveni din sonoritate, din noutatea sau originalitatea timbruluĭ, din ritm, ş. a.

Un alt sens dat cuvinteluĭ E. ĭe relativ la diferenţa ce ĭe une orĭ între nota scrisă şi sunetul real. Astfel E.-ul contrabasuluĭ ĭe o octavă maĭ jos de cum ĭe notat. Asemenea pentru toate instr.-ele aşa zise transpozitoriĭ (v.), cari au efecte o secundă, o terţă o quartă ş. a. maĭ jos sau maĭ sus de cum sînt notate.

Egal, epitet întrebuinţat în muzică pentru a califica deosebite lucruri. Astfel se zice despre contrapunct, în privinţa valoreĭ notelor, *Contra punct egal* numindu-se acela a căruĭa note sînt de aceĭaşĭ valoare cu notele corespunzătoare ale cînteluĭ dat. *Cor de voci egale*, se numeşte atuncĭ cînd avem în

prezenţă numaĭ una din categoriile de vocĭ: un cor de basĭ, un cor de sopranĭ, prin opoziţie cu *cor bărbătesc* (basĭ şi tenorĭ) sau *cor femeesc* (altiştĭ şi sopranĭ) şi cu *cor mixt* cînd avem toate categoriile de vocĭ (v. încă *Egalitate*).

Acest epitet (lat.: *aequal*) se dă încă registrelor de orgă cu tuburĭ de 8 p. sunînd nota scrisă, prin opoziţie cu acele transpozitoare, cari sună una sau două octave maĭ jos sau maĭ sus, sau chĭar alt interval.

Egalitate se numeşte atît pentru vocĭ cît şi pentru instr.-e unitatea de timbru în diferitele lor registre. Dacă sînt cazurĭ în cari pentru expresiune se caută a se trage foloase din inegalitatea naturală a diferitelor registre (v.) ale voceĭ omeneştĭ sau ale diferitelor instr.-e, nu ĭe maĭ puţin adevarat că dacă aceste efecte nu sînt intenţionate, ĭele sînt desastroase. Astfel ĭe considerat ca un mare defect pentru un instr. inegalitatea prea pronunţată în timbrul diferitelor luĭ registre. Cîntăreţiĭ maĭ cu samă însă trebuĭe să consacre o mare parte din studiile lor pentru egalizarea registrelor şi a căpăta această unitate de timbru fără de care nu poate fi voce frumoasă. Unĭ instr.-iştĭ şi maĭ cu samă clarnetiştiĭ trebuĭe să lucreze nu maĭ puţin pentru a ajunge la acest rezultat, clarneta, maĭ cu samă varietatea preferată de virtuozĭ (în *si* ♭), prezintînd o aşa mare diferinţă în timbrul diferitelor ĭeĭ registre (v. *Clarnetă*). Cauza pentru care violoniştiĭ evită pe cît posibil întrebuinţarea sunetelor date de coarde libere, ĭe inegalitatea de timbru ce există între aceste sunete şi acele obţinute prin ajutorul apăsăreĭ degetelor pe coarde. Dar nu numaĭ în privinţa timbruluĭ egalitatea joacă un rol important în execuţiune; gamele, arpegiile, pasajele aşa numite de bravură într'un cuvînt, vor fi totdeauna considerate ca rău executate cînd nu se va păzi o egalitate în privinţa intensităţeĭ şi durateĭ diferitelor sunete ce le formează, aceasta bine înţăles, cu respectul accentuluĭ.

Egeppa sau *Egueppa*, mică trompetă a vechilor Mexicanĭ. Un exemplar, găsit în ruinele de la Palenqué se află în muzeul mexican din Paris.

Egipt. Pe cînd încă Europa ĭera într'o stare de adevarată barbarie, Egiptul avea deja o civilizaţiune superioară, dovedită prin faptul că ceĭ maĭ marĭ oamenĭ aĭ vecheĭ Greciĭ s'au dus acolo pentru a-şĭ desvolta cunoştinţele sau pentru a-şĭ exercita talentele. Astfel au fost Orfeu, Museu, Dedal, Homer. Deşi pănă la noĭ n'a ajuns nicĭ un tratat teoretic despre muzica vechilor Egipteni, şi nicĭ macar vre un rest despre această muzică, totuşĭ marea favoare de care se bu-

cura ĭea în cele maĭ vechĭ timpurĭ ne ĭe dovedită prin mulţimea cu adevarat surprinzătoare a reprezintaţiunilor de instr.-e muzicale ce găsim pe monumentele funerare, dintre cari unele datează de peste şase miĭ de anĭ.

După Diodor din Sicilia, vechiĭ Egiptenĭ atribuĭau invenţiunea muziceĭ vocale şi instr.-ale luĭ Hermes Trimegistul; acesta ar fi inventat lira, a căreĭa ideĭe ĭ-ar fi fost dată de observaţiunea anotimpilor, stabilind un raport între cele treĭ sesoane ale anuluĭ egiptean şi cele treĭ coarde ale lireĭ. După alţĭ autorĭ, muzica ar avea o origină şi maĭ vechĭe, şi inventatorul ĭeĭ n'ar fi altul decît însuşĭ Horus, Apolon al Egiptenilor. De altmintrelea, şi la Egiptenĭ ca şi la celelalte popoare, origina muziceĭ a dat naştere la un mare număr de legende; ceĭa ce ĭe constant însă în aceste legende, ĭe că această invenţiune ĭe atribuită unuĭ singur personaj, maĭ mult sau maĭ puţin mitic.

Tot Diodor din Sicilia rapoartă că Egiptenĭĭ considerau studiul muziceĭ ca un ce nefolositor, chĭar dăunător, pentru că muzica enervează sufletul şi slăbeşte caracterul, ĭeĭ fiind convinşĭ că muzica poate fi un puternic ajutor pasiunilor rele şi instinctelor brutale. Totuşĭ faptul că muzica în Egipt ĭera asociată la toate felurile de serbărĭ, şi în toate circonstanţele vieţeĭ, şi că reginele şi princesele nu credeau că se înjosesc făcînd parte din corurile şi orchestrele templelor, anihilează această afirmaţiune a luĭ Diodor.

Picturele şi sculpturele antice de la Karnak, acele din interiorul piramidelor sau din grotele de la El Bersah, şi din toate monumentele funerare ce se întîlnesc în tot lungul Niluluĭ, precum şi vechile documente (*papirus*) egiptene, ne arată scene în cari muzica joacă un rol foarte important. Clement din Alexandria spune că pe timpul seu (sec. 4) exista încă o colecţiune de imne atribuite însuşĭ luĭ Hermes şi într'un vechĭ tratat se spune că preoţiĭ egiptenĭ cîntau imne pe cele 7 vocale, ceĭa ce nu ĭe nimic maĭ puţin decît origina neumelor Evuluĭ mediu şi a vocalizăreĭ moderne, din care s'a tras aşa minunate efecte.

Autorĭĭ au lăsat descripţiunĭ de serbărĭ în cari muzica avea o mare importanţă şi pe de altă partea înrădăcinarea muziceĭ în popor se poate vedea de acolo că diferitele bresle de meseriaşĭ aveau cîntecele lor speciale; astfel ĭerau luntraşiĭ Niluluĭ, purtătorĭĭ de apă ş. a. Villoteau în memoriul seu asupra muziceĭ egiptene a notat maĭ multe de aceste arĭĭ, atribuindu-le unora o adîncă antichitate; ĭele s'au păstrat maĭ cu samă în Abisinia, căcĭ în Egipetul propriu zis muzica

a degenerat sub influenţa corupţiunei romane şi a Arabilor. Sistemul muzical al vechilor Egipteni stabilea raporturi strînse între cele 7 planete, între zilele septămînei, şi între notele octavei. Tot ceia ce se poate spune ie că iel ierа bazat pe o succesiune cromatică începînd de la la_1. După cucerirea Egiptului de către Arabi, aceştia au introdus sistemul lor muzical (v. *Arabo-Persani*).

Cît pentru ipoteza unei vechi notaţiuni muzicale, în nici un monument nu se găseşte vre un cîntăreţ ţinînd în mînă cel mai mic papirus, care ne-ar face să credem că iel citea muzica ce cînta Şi nici în Egiptul modern nu se găsesc muzicanţi indigeni cari să citească muzica. In schimb ieі au o memorie aşa de credincioasă, că parvin a executa chiar bucăţi în armonie numai după auz.

In reprezintaţiunile grafice găsim ca instr.-e de coarde, pe care Egipteniі le numeau în general *te buni*, alăturea cu instr.-e analoage cu *Kitara* greacă, ornate după gustul egiptean, şi instr.-e de genul harpei, de la cele mai primitive pănă la cele mai artistic lucrate şi cu îngrijire construite. Harpe se văd pe monumente ce datează de mai bine de şase mii de ani; unele sînt cu corpul rătund, în formă de arc; altele sînt formate dintr'o mare ladă de resonanţă în care ie implîntat în unghiu drept un braţ de lemn, ceia ce dă instr.-uluі înfăţişarea unuі triunghiu (*harpe trigone*). Varietatea cea mai obicinuită de harpe ie acea cu opt coarde: dar numărul coardelor variază de la un instr. la altul între 4 şi 23 şi unele harpe sînt foarte înalte, mai naite chiar decît statura unuі om. Harpe de această specie n'au fost uzitate în Antichitate, după cît se ştie, la nici un alt popor decît la Evrei, cari, după toate probabilităţile, le-au cunoscut în Egigt. Mai frapantă încă ieste aparitiunea în aceste reprezintaţiuni a unor instr.-e cu coarde pişcate, de forma lăuteі, cu lada de resonanţă bombată, cu sau fără urechi, şi cu gîtul foarte lung, în cari sunetele se obţin prin scurtarea coardelor prin ajutorol degetelor. Aceste instr.-e făcute cunoscut Grecilor prin Egipteni sub numele de *Nabla*, au remas în umbră, şi nu le regăsim în favoare decît la Arabi şi la Persani, după, cucerirea Persieі de către Arabi (v. *Tanburah*).

Ca instr.-e de suflare Egipteniі aveau diferite trompete, de lemn sau de metal. Apoi fluіere, a căror invenţiune ierа atribuită luі Osiris; ele se faceau din os sau din trestie (*lotos*) şi se numeau *mam* sau *lotos*. Pare asemenea că şi fluierele traversiere (flaute) le ierau cunoscute şi ierau numite *sebi*.

Dar mai cu samă instr.-ele de percusiune ierau numeroase,

dealtmintrelea ca şi în tot Orientul. *Kem-ken* ĭera numele generic al dărăbănilor, de cari aveau de tot soĭul, cu una sau două membrane, rătunde, patrate, cilindrice, emisferice ş. a. Tot *Kem-ken* ĭe numele dat de unii autorĭ mult citatuluĭ *Sistru* (v.), pe care alţiĭ îl numesc *Sen-sen* şi care propriu nu ĭera un instr. muzical ci un instr. al cultuluĭ religios, atrăgînd prin sunetul luĭ atenţiunea credincĭoşilor.

Egiptenĭ aveau asemenea crotale şi cimbale de diferite mărimĭ, unele servindu-le pentru a bate ritmul, pe care-l marcau adese prin simpla bataĭe a palmelor, obiceĭ remas încă şi azĭ la unele popoare, sau în muzicele militare, cari conţineau pe lîngă acestea încă trompete şi dărăbănĭ.

Privind mulţimea cîntăreţilor şi instr.-iştilor reprezintaţĭ pe monumentele antice şi a celor ce luau parte la diferitele festivităţĭ, revine naturalmite întrebarea dacă acest mare număr de gurĭ şi de coarde nu făceau decît a emite un acelaş sunet, sau fie calculul, fie hazardul au condus pe Egiptenĭ la un sistem de armonie rudimentară. Orĭ ce opiniune în această privinţă ar fi cel puţin hazardată, documentele, se ştie, sînt absolut mute nu numaĭ în ceĭa ce priveşte antichitatea egipteană, dar chĭar la popoare de o civilizaţiune maĭ nouă (v. *Armonie*). In ceĭa ce priveşte starea prezentă a muzicelĭ în Egipt, ĭea nu prezintă nimic particular. Muzica indigenă nu diferă întru nimic de muzica arabă, introdusă, sistem şi instr.-e, prin cucerirea Egiptuluĭ de către Arabĭ, astfel că instr.-ele (*ala* sau *edda*) de cari se servesc muzicanţiĭ (*alaţi*) ce formează bandele orchestrale egiptene, numite *takm*, sînt în primul rang cele de percusiune: *tar*, *darabukeh*, *rek*, *sagat*, ţinute de femeĭ, apoĭ cele de coarde şi suflare: *el aud*, *kemangeh*, *kanun*, *rebab*, *nei*, ţinute de barbaţĭ. Cît pentru oraşele marĭ, ĭele, alăturea de aceste bande orchestrale şi de cîntăreţele şi dănţuitoarele indigene, au teatrurĭ în cari se reprezintă operile maĭştrilor europenĭ: *Aida* a fost scrisă de Verdi, după cererea Kedivuluĭ, pentru inaugurarea teatruluĭ din Cair (1871).

Egiptean, numeau Greciĭ specia de fluĭer cu gură laterală ce se ţine transversal cu corpul instr.-istuluĭ şi pe care-l numeau încă *Plagiaulos*.

Egueppa v. *Egeppa*.

Eguale (it.) = egal (v.).

Egualmente (it.) = cu egalitate, cu moderaţiune, termin de expr.

Ehu v. *Echu*.

Einfach (germ.) = simplu (v.).

Eingang, *Einleitung*, *Eintritt* (germ.) = *intrare*, *introducere* (v.).

Eingestrichen (germ.) = cu o trăsătură, se zice despre sunetele din octava do_3-si_3, cari în

notaţiunea alfabetică germană sînt reprezintate prin literile micĭ cu o trăsătură deasupra lor sau cu exponentul 1.

Einklang (germ.) = unison (v.).

Einleitung (germ.) v. *Eingang*.

Einstimmen (germ.) = a acorda.

Einstimmig (germ.) = univoc (v.).

Eintritt (germ.) v. *Eingang*.

Eis, în terminologia muzicală germană = *mi*♯.

Eisen-violine (germ.) = violină de fer (v.).

Eka-tantrika, *Eka-tara* (beng. şi skr.) = monocord, instr. indian, cu lada de resonanţă formată din $^3/_4$ de tatarcă pe marginele căreĭa ĭe întinsă o membrană, şi cu gîtul lung făcut din bambu; unica-ĭ coardă ĭe de oţel.

Ekbole sau *Ekvole* (gr.: Ἐκβολή) se numea în vechĭa muzică greacă rîdicarea graduluĭ enarmonic al unuĭ tetracord enarmonic cu $^5/_4$ de ton, ceĭa ce transforma tetracordul, făcîndu-l diatonic. Astfel de ex. tetracordul enarmonic *mi-mi*$^1/_4$-*fa-la*, prin rîdicare cu $^5/_4$ de ton a luĭ *mi*$^1/_4$ devine *mi-fa-sol-la*. Rîdicarea numaĭ cu $^3/_4$ de ton se numea *Spondeiasmos* (gr.: σπονδειασμός) şi transforma tetracordul enarmonic în cromatic: *mi-fa-fa*♯*-la*. Pogorîrea care transforma tetracordul cromatic sau diatonic în enarmonic se numeau *Eklisis* (gr.: Ἔκλυσις).

Eklisis v. *Ekbole*.

Ek-tara v. *Eka-trantrika*.

Ekvole v. *Ekbole*.

El, articol arab şi spaniol, îl întîlnim în nume de instr.-e şi dansurĭ.

E-la v. *E*.

Elafron semn din notaţiunea muzichieĭ indicînd o mişcare descendentă de terţă; ĭe întrebuinţat adese în unire cu alte vocale (v.) şi atuncĭ valoarea luĭ ĭe adăugată către valoarea intervaluluĭ reprezintat de vocala pe lîngă care ĭe pus.

E-la-mi v. *E*.

El aud, *Elud*, *Eud* şi altele analoage, sînt numele date de autorĭ instr.-uluĭ favorit al Arabilor, cari pare că l'au primit de la Perşĭ înainte de Egiră şi pe care îl descrie deja El Farabi, în sec. 10. Constă dintr'o ladă de resonanţă bombată formată din maĭ multe doage de lemn şi dintr'o tablă de armonie; gîtul scurt şi cuĭerul întors în unghĭu obtus îĭ dă în totul aparenţa exterioară a cobzeĭ (v.) care desigur în acesta îşĭ are origina. Numărul coardelor însă ĭe maĭ mare şi anume de 7 părechĭ acordate în quartă şi quintă: do_3♯-fa_3♯-si_2-mi_3-la_3-re_3-la_2. Numele acestuĭ instr., care prin Spanioli a dat naştere lăuteĭ (v.) europene, îĭ vine de acolo că primitiv lada de resonanţă ĭera făcută dintr'o ţasta de broască.

Electricitatea aplicată la instr.-e muzicale nu ĭe o ideĭe nouă. Deja din sec. 18 călugărul De la Borde a construit un clavecin cu clopoţele electrice (v. *Clavecin* electric). Deşi ideĭa a

fost reluată, totuşi nu s'a ajuns la rezultate practice. In timpii mai noi însă E. a fost aplicată într'o altă direcţiune, şi anume pentru a face mai expeditiv mecanismul orgelor, căutîndu-se a se stabile relaţiuni electrice între taste şi tuburile corespunzătoare. Prin curentul electric se deschide supapa, astfel că instantaneu cu apăsarea tastei se stabileşte şi curentul aerian producător sunetului. Pentru orgele mari mai cu samă, mecanismele bazate pe electricitate sînt un preţios progres; ele, făcînd de prisos pîrghia pneumatică, înlătură nesiguranţa şi întîrzierea sunetelor produse de tuburi îndepărtate, astfel că jocul instr.-ului devine mai expeditiv şi mai puţin obositor chiar decît acel al pianului. Ideia acestei aplicatiuni îe datorită factorului englez Barker; a fost perfecţionată în Anglia prin Bryceson şi în Franţa prin casa Mecklin. In ultimii ani s'a cercat a se aplica E., curenţi intermitenţi, la punerea în vibraţiune a coardelor, creîndu-se astfel *clavire electrice*.

Elefantinos numea Grecii fluierele tăcute din fildeş.

Elegante sau *Con eleganza* (it.), termin de expr., cu eleganţă, cu graţie, cu îngrijire.

Elegie, poem de un caracter trist, dulce, melancolic. De aici epitetul de *elegiac* dat stiluluĭ muzical avînd aceste caractere. Către sfîrşitul sec. 18 şi în secolul nostru, compozitorii au dat titlul de E. la compoziţiuni instr.-ale sau vocale cu acompaniament instr.-al scrise în memoria vre unui personaj important. Astfel ieste E. pentru violină de Ernst, Cîntul elegiac de Beethoven pentru cor şi instr.-e de coarde ş. a.

Elemente sau *Principii* se numesc în special în învăţămîntul muzical primele noţiuni, atît în ceia ce priveşte teoria cît şi în privinţa solfegiului. In şcolile muzicale se consacră de obiceĭ doi ani studiului E.-lor; acest studiu cuprinde notaţiunea şi noţiuni asupra măsurei, gamelor şi tonalităţei pentru a putea ceti muzica.— Unii autori întrebuinţază expr. *Element metric* în acelaş sens cu *tact*, în studiul analizei frazeologice.

Elevatio (lat.) = ridicare (v.). Se dă încă acest nume unei bucăţi muzicale pentru voci singure sau cu acompaniament instr.-al ce se cîntă în liturghia catolică.

Elevato sau *Con elevazione* (it.), termin de expr., cu extas.

El golpe (sp.) v. Castanete.

Elicon sau *Helicon* se numea la Greci (Ἑλικών) un instr. format dintr'o cutie de lemn dreptunghiulară în care ierau întinse mai multe coarde, acordate în unison. Variaţiunea de înălţime a sunetelor se obţinea prin scăunaşe mobile. Numărul coardelor a variat, de la 4 (cum îl descrie Aristide Quintilianul în sec. 2) pînă la 9,

de unde numele. Elicon fiind muntele locuit de cele 9 muze. Iera o specie de *Sonometru* (v.) ce servea la studiile acustice, şi n'a avut nicĭ o dată întrebuinţare în muzica practică.

In timpiĭ din urmă s'a dat numele de E. la instr.-e grave din familia saxhornilor (v.) întrebuinţate maĭ cu samă în muzicele militare. Sînd *bombardone* sau *contrabase de aramă* în fa_{-1}, în $mi\flat_{-1}$, în do_{-1} sau în $si\flat_{-2}$ cărora din cauza dimensiuneĭ tubuluĭ li se dă o formă circulară (elicoidală) pentru a putea fi trecute împrejurul corpuluĭ, pe după git,

34. Elicon

astfel că toată greutatea instr.-uluĭ apasă pe umărul sting; pavilionul se ridică maĭ sus de capul instr.-istuluĭ şi pistoniĭ, 3 sau 4, sînt aşazaţi într'o poziţiune foarte cormodă pentru mîna dreaptă. Ideĭa de a aplica această dispoziţiune la tuburile acestor instr.-e, uzitată deja din sec. 17 la trompele marĭ de vînătoare, pare a aparţinea factorului W. Cerveny, din Koniggratz (1845).

In fine numele de E. a fost dat unuĭ mic instr. cu manivelă în care sunetul ĭe produs de lame metalice; muzica ĭe notată pe discurĭ de carton.

Elimos (gr.: Ἕλυμος) după unĭĭ ar fi fost o specie de fluĭer frigian, avînd la capăt o specie de pavilion format dintr'un corn; după alţiĭ ar fi fost numit astfel numaĭ partea din fluĭer vecină îmbucătureĭ.

Elinos (gr.: Ἔλινος) numeau vechiĭ Grecĭ cîntecul ce întonau femeile ţesînd.

Elipsă se numeşte în studiul muziceĭ suprimarea rezoluţiuneĭ naturale a unuĭ acord disonant (v. *Catacreza*).

El jaleo (sp.), arie şi dans popular spaniol, executat de o singură dănţuitoare. Mişcare moderată, măsura $^3/_8$. Compozitoriĭ modernĭ l'au introdus în operă şi balet.

Ellig (germ.), de la *Elle* = cot, măsură de lungime, se zice despre jocurile de orgă de două piciore.

Elodicon v. *Aeolodicon*.

El ole (sp.) arie şi dans în totul analog cu *El jaleo* (v.).

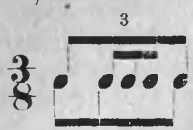
El oud v. *El aud*.

El redoble (sp.) v. *Castanete*.

El ud v. *El aud*.

El vito (sp.), arie şi dans po-

pular, în masura $^3/_8$, mişcare vivace, cu ritmul castanelor:



El zehr v. *Tlablet.*

Embankis sau *Longo*, instr. uzitat în Congo; se compune din doĭ clopoţeĭ de metal aninaţĭ la un braţ tot de metal; se lovesc cu o baghetă. Ie un instr. rezervat claselor înalte.

Embateria numeau Grecii (Ἐμβατήρια) un dans soldăţesc şi *Embaterion* (—ριον) orĭ ce marş militar. De aicĭ epitetul de *embaterios* (—ριος) dat în muzica la tot ceĭa ce avea un raport cu marşul militar: ritm, melodie, flaute ş. a.

Embilta, fluĭer etiopian.

Embouchure (fr.) = îmbucătură (v.).

Emelcia numeau Grecii (Ἐμμέλεια) dansurile lor teatrale de un caracter grav, tragic (v. dans.).

Emfisomena sau *empneusta*, vechĭ denumirĭ (din gr.) a instr.-elor de suflare.

E-mi v. *E.*

Emi sau *Hemi*, particulară greacă (ἡμι) corespunzînd particuleĭ latine *semi*, şi arătînd o înjumătăţire sau o inferioritate.

Emidiapente (gr.: Ἡμιδιαπέντε) sau *Hemidiapente* (lat.) vechĭ denumirĭ a intervaluluĭ de cvintă (*diapente*) micşorată.

Emiditonos (gr.: Ἡμιδίτονος) sau *Hemiditonus* (lat.) vechĭ denumirĭ a intervaluluĭ de terţă (*ditonos*) minoră.

Emifonie (gr.: Ἡμιφωνία) se zice despre starea patologică a organuluĭ vocal cînd vocea ĭe abĭa inteligibilă, stinsă, răguşită.

Emiolie (gr.: Ἡμιολία), raport între doĭ terminĭ dintre carĭ unul ĭe o dată şi jumătate maĭ mare ca celalt: $^3/_2$.

Emisiunea, sau producţiunea sunetuluĭ, constă în atacul acestuĭa şi susţinerea luĭ. Iea ĭe una din părţile cele maĭ grele ale studiuluĭ arteĭ cîntuluĭ, parte căreĭa cîntăreţul trebuĭe să se dedeĭe cu seriozitate şi numaĭ cînd va ajunge la un grad suficient de perfecţiune în emisiune, să treacă maĭ departe. Studiul emisiuneĭ trebuĭe să înceapă naturalminte cu exercitarea pe sunetele ce prezintă maĭ puţină greutate şi anume pe sunetele din mediu. Sunetul trebuĭe atacat franş, dar fără bruscheţă, şi dîndu-i-se exact intonaţiunea cuvenită luĭ, intonaţiune ce trebuĭe a se menţinea în toată puritatea ĭeĭ în tot timpul durateĭ sunetuluĭ. Numaĭ după ce se va poseda cu siguranţă sunetele din mediu, se va ataca sunetele extreme, în grav şi acut şi apoĭ a căuta a cîştiga în extensiune. A sili chĭar de la început vocea, fie către grav, fie către acut, ar fi a o obosi nefolositor şi a-ĭ aduce poate chĭar daune ireparabile.

E moll, în terminologia germană = *mi* minor.

Empater (fr.), expr. metaforică.

arătînd o prea mare îngrămădire de sunete.

Empiric se zice despre tot ceia ce ie bazat numaĭ pe experienţă, pe observaţiunea practică. Empirismul a jucat şi joacă încă un mare rol în desvoltarea muziceĭ şi în stabilirea legilor ieĭ. Factura instr.-ală n'a fost mult timp guvernată decît de principiĭ empirice; astăzĭ aceste principiĭ sînt înlocuite cu altele bazate pe raţionamentele ştiinţifice ale Acusticeĭ şi ale Mecaniceĭ. Ie acelaş lucru cu legile teorieĭ compoziţiuneĭ muzicale, la cari însă empirismul pune maĭ multă greutate a ceda pasul raţionalismuluĭ.

Enarmonic se numea la vechiĭ Greci (ἐναρμόνιος = potrivit) unul din genurile muziceĭ lor. Pare că la început tetracordul genuluĭ E. nu conţinea decît treĭ sunete, gradul al treilea, prin pogorîrea luĭ, confundîndu-se cu al doilea; astfel de ex. dacă în tetracordul doric *mi-fa-sol-la* se pogora nota *sol* cu un ton, se căpăta tetracordul E. *mi-fa-fa-la*, aşa că gama bazată pe acest tetracord iera lipsită de gradele 3 şi 7. Maĭ tîrziu s'a fracţionat intervalul de semiton dintre gradele 1 şi 3 şi intercalîndu-se gradul 2 la distanţă egală de aceste, astfel că tetracordul E. a luat această formă: *mi-mi*$^1/_4$*-fa-la*, în care *mi*$^1/_4$ reprezintă sunetul intermediar între *mi* şi *fa*, şi provenind din pogorîrea cu $^1/_4$ de ton a primuluĭ *fa*.

Deşi Antichitatea n'a transmis asupra formelor acestuĭ gen decît speculaţiunĭ teoretice şi nicĭ un document de muzică practică, totuşĭ sec. 16, grecofil prin excelenţă, a căutat a readuce pe tapet acest gen. Savanţiĭ acestuĭ secol au cercat a da deosebite explicaţiunĭ matematice intervalelor minime de la baza tetracorduluĭ E. numite *diezĭ enarmonicĭ*. S'au fabricat instr.-e cu misiunea de a reproduce nu numaĭ genurile diatonic şi cromatic, dar şi cel E. (v. *Enarmoniu*). Rezultatul acestor sforţărĭ zadarnice a fost constatarea că în sistemul nostru muzical unul şi acelaş sunet poate avea deosebite valorĭ matematice maĭ mult sau maĭ puţin apropiate între ĭele, dar că muzica practică nu le poate reproduce cu rigurozitate, şi nu dă decît o valoare aproximativă, cu care trebuie să ne mulţumim. Prin aceasta, teoria veni să deie o nouă întărire temperamentuluĭ egal, deja cultivat maĭ de mult în practică.

Ca un reflex al vechiuluĭ gen E. sînt scările enarmonice ale muziceĭ bisericeştĭ orientale, *Nisabur*, *Hisar*, şi *Agem*, dintre care aceasta din urmă ie dată de autorĭ ca bază a glasurilor 3 şi 7. Aceasta însă numaĭ teoretic, practica înlăturînd aceste subtilităţĭ şi mulţumindu-se cu scările diatonice şi cromatice, fericită cînd acestea sînt redate convenabil.

Muzica modernă dă un alt sens cuvîntuluĭ E., înţălegînd sub această denumire relaţiunea dintre sunete cari după raporturile lor matematice precum şi în scriere sînt deosebite, pe cînd practica muzicală le identifică. Temperamentul, egalînd semitonurile şi tonurile, anulează diferinţele de înălţime ale acestor sunete şi ne dă sunetele intermediare ce aproximativ ne reprezintă pe *do* ♯ şi *re* ♭, pe *re* ♯ şi *mi* ♭, pe *mi* ♯ şi *fa*, pe *si* şi *do* ♭, pe *do* 𝄪 şi *mi* ♭♭, ş. a. Pe instr.-ele cu taste şi pe acele de suflare, cu cheĭ sau pistonĭ, aceste note sînt reprezintate exact prin acelaşĭ sunet; pe instr.-ele de coarde, a căror lungimĭ pot fi variate prin ajutorul degetelor, diferinţa sunetelor aşa zise enarmonice ĭe simţită şi instr.-iştiĭ cîntînd singurĭ nu întrebuinţază exact acelaşĭ poziţiune a degetuluĭ pentru o notă diezată ca şi pe gradul ĭeĭ superior bemolizat. In vocea ne acompaniată încă se simţesc aceste micĭ diferenţi, ţinute instinctiv în samă de către cîntăreţĭ.

De la sensul epitetuluĭ E. aplicat sunetelor ĭe uşor a-l înţălege cînd ĭe aplicat la combinaţinnĭ de sunete.

Astfel prin expr.-a *Schimbare enarmonică* se înţelege o schimbare în scriere de sunete enarmonice, o înlocuire a uneĭ note printr'o alta ce ne reprezintă acelaş sunet, prin *enarmonica* ĭeĭ. Această schimbare se face fie pentru o uşurare în cetire, fie ca cerută de un procedeu tecnic al arteĭ compoziţiuneĭ.

Intervale enarmonice se numesc acele cari derivă unul din altul prin schimbărĭ enarmonice. Astfel intervalele: *fa-sol* ♯, *fa-la* ♭, *mi* ♯-*sol* ♯, *mi* ♯-*la* ♭, sînt intervale enarmonice

Asemenea putem avea *game enarmonice*, cînd diferitele grade ce formează pe una nu sînt decît schimbările enarmonice ale gradelor respective ale celeĭlalte; gamele *sol* ♭ major şi *fa* ♯ major sînt game enarmonice.

Maĭ departe încă epetul E. ĭe aplicat cuvîntuluĭ *acord*, şi anume cînd un acord provine dintr'o schimbare enarmonică a unuĭ alt acord. Astfel acordurile de septimă micşurată sau de nonă minoră fără fundamentală; *si-re-fa-la* ♭, *sol* ♯-*si-re-fa*, *re-fa-la* ♭-*do* ♭, *mi* ♯-*sol* ♯-*si-re* ş. a. sînt enarmonice, toate sunînd la fel şi neprovenind decît din schimbărĭ enarmonice. Asemenea acordurile crescute: *do-mi-sol* ♯, *la* ♭-*do-mi*, *fa* ♭-*la* ♭-do sînt enarmonice.

Enarmonismul sau înlocuirea reciprocă de acorduri enarmonice, ne procură în armonie procedeurĭ tecnice foarte apreciate, permiţînd apropierea unor tonalităţĭ în aparenţă foarte îndepărtate. In adevăr, abordînd de ex. unul din acordurile de maĭ sus, după o simplă schimbare

enarmonică, putem a-l rezolvi nu în tonalitatea în care l'am abordat, ci în noua tonalitate din care face parte după realizarea schimbăreĭ enarmonice. Modulaţiunile bazate pe enarmonism, numite la rîndul lor *modulaţiuni enarmonice*, sînt unul din farmecele cele maĭ puternice ale armonieĭ contimporane; acest gen de artificiĭ armonice, atît de uzat în muzica secoluluĭ nostru, că se poate spune că se abuzează de ĭel, apare pentru prima oară prin Rameau, în terţetul Parcelor din opera *Hyppolite et Aricie* (1733).

Enarmoniu sau *Enharmonium*, nume dat în ultimiĭ anĭ la instr.-e cu anciĭ libere, o specie de armoniu (v.) construit astfel ca să aĭbă taste în claviatură, şi prin urmare anciĭ corespunzătoare, pentru diferitele sunete ale sistemuluĭ cu intonaţiunĭ pure, înlăturînd temperamentul. Cea maĭ nouă încercare de acest gen pare a fi instr.-ul imaginat şi construit de japonezul Shohe Tanaka, care şĭ-a făcut studiile sale la Berlin şi care s'a făcut cunoscut prin lucrările sale asupra acesteĭ chestiunĭ. Totuşĭ ideĭa nu ĭe nouă şi înainte de a se căuta aplicarea ĭeĭ la instr.-e de anciĭ, a fost încercată în diferite rînduri la instr.-e de coarde (v. *Clavecin universal*).

Enarxis (gr.: Ἔναρξις = început) semn din notaţiunea muziceĭ bisericeştĭ orientale, reprezintînd una din figurele melodice numite *ipostas* (v.).

Enchaînement (fr.) = încatenare (v.).

Encomion (gr.: Ἐγκώμιον), imn cîntînd lauda cuĭva, făcîdu-ĭ panegirica.

Ende (germ.) = fine.

Endofon sau *Entofon*, semn din notaţiunea muzichieĭ indicînd o emisiune nasală a sunetuluĭ deasupra căruĭa ĭera pus. Astăzĭ nu maĭ ĭe întrebuinţat.

Encacord (gr.: Ἐνεάχορδον), liră cu nouă coarde.

Energico, *energicamente, con energia* (it.), terminĭ de expr. indicînd o execuţiune cu accentele bine, puternic marcate. Adjectivul *energico* ĭe pus cîte o dată pe lîngă terminul de mişcare *Allegro*, dînd acestuĭa maĭ multă putere.

Enfatico, *enfaticamente, con enfasi* (it.) terminĭ de expr., cu emfas, măreţie, pompă.

Egastrimism v. *Ventrilogie*.

Engführung (germ.) v. *Stretă*.

Englez, nume complementar dat la diferite instr.-e (v. *Chitară. Corn*, *Violeta*); apoĭ un dans ĭe numit astfel (v. *Anglaise*) şi în fine o perfecţionare a mecaniceĭ pianuluĭ (v.).

Englisch (germ.) = englez (v.).

Enharmonique (fr.), *enharmonisch* (germ.)=enarmonic (v).

Enharmonium (v. *Enarmoniu*).

Enigmatic v. *Canon e.*

Enmorache (fr.) specie de chitară de origină maură citată de G. de Machault (sec. 14) ca uzitată în Evul mediu.

Enoplion (gr.: Ἔνοπλιον), acelaş lucru ca şi *Embaterion* (v.).

Ensemble (fr.) v. *Ansamblu.*

Entofon v. *Endofon.*

Entr'acte (fr.) = între-acte (v. *Act*). Acest nume se dă cîte o dată în opere bucăţilor muzicale cîntate în timpul dintre acte sau numaĭ imediat înainte de a se începe acţiunea unuĭ nou act (v. *Intermediu*).

Entrata (it.), *entrada* (esp.). *entrée* (fr.) = întrare (v.).

Eol-harmonica v. *Eolină* 3.

Eolian sau *eolic* (gr.: Αἰολικός), unul din vechile moduri ale muziceĭ grece, al noulea după nomenclatura luĭ Alipius. După unii autoriĭ ĭera acelaş lucru cu *hipodorianul*; alţiĭ îl confundă cu *lidianul*. In muzica bisericească apusana s'a dat numele de E. maĭ întăĭ tonuluĭ al doilea sau primul plagal (scara luĭ *la* cu finala *re*), numit în urmă *hipo-dorian*; apoĭ tonuluĭ al noulea sau al cincilea autentic (scara luĭ *la* cu finala *la*) avînd ca plagal pe *hipo-eolianul* (scara luĭ *mi* cu finala *la*), cari nu sînt altă ceva decît modul minor modern fără sensibilă alterată:

la-*si*-*do*-*re*-mi-*fa*-*sol*-la.

(v. încă *Mod* şi *Ton*).

Eolina: 1) Joc de orgă (v. *Aeolina*) 2) Unul din cele întăĭ nume date instr.-elor cu claviatură în cari sunetul ĭe produs de anciĭ vibrînd sub influenţa unuĭ curent aerian (v. *Armoniu* şi *Aeolodicon*). 3) Mic instr., maĭ mult jucărie copilărească, format dintr'o placă de metal purtînd anciĭ libere aşăzată într'o specie de cutie de lemn astfel că anciile se găsesc în faţa unor micĭ compartimente. Purtînd instr.-ul pe buze, de unde încă numele de *Armonica de gură* (germ.: *Mundharmonika*) şi sufiind în aceste diferite compartimente, se pune în vibraţie anciele respective. Cîte o dată se întrunesc cîte 2, 3 sau 4 de aceste micĭ instr.-e pentru a forma un instr. complex, care pune astfel un maĭ mare număr de anciĭ la dispoziţia instr.-istuluĭ.

35. Eolină

Eolodicon sau *Eolodion* v. *Aeolodicon.*

Eolomelodicon v. *Aeolodicon.* A fost construit de mecanicul Brunner către 1825 după indicaţiunile profesoruluĭ Hoffman din Varşovia.

Eolopantalon v. *Aeolodicon.* A fost construit în 1830 de Dluposk în Varşovia.

Eolosclavir v. *Aeolodicon.* A fost construit către 1825, de Schortmann din Buttelstedt.

Eolsharpe v. *Harpă* eoliană.

Eotina, nume dat unor cîntăriĭ bisericeştiĭ ce fac parte din serviciul utrenieĭ; prin ĭele „se cere lumina spirituală“ şi momentul întonăreĭ lor corespunde cu revarsatul zorilor, de unde numele dat (gr.: Ἑωθινός = în zoriĭ). Li se maĭ dă încă numele rusesc de *svetelna*

= cîntarea luminei. Aceste cîntări se cîntă astăzi numai în timpul postului; în celelalte timpuri ele sînt înlocuite prin altele analoage, numite *exapostilare* (= de la apostoli) cari sînt în număr de 11 şi cîntă învierea, de unde încă numele rusesc de *voscresna* (=înviere) ce li se mai dă.

E'oud v. *El'aud.*

Epegerma, unul din semnele notaţiunei muziceĭ bisericeştĭ orientale raportîndu-se la un grup de sunete (v. *Ipostas*).

Epi, prep. greacă (ἐπί) întrebuinţîndu-se cîte o dată în cuvinte compuse în acelaş sens cu *hiper* (ὑπέρ) şi corespunzînd prepoziţiunei latine *super*. Astfel sînt cuvintele *Epi-diapason, Epi-diapente, Epi-diatessaron, Epiditonos*, ş. a. în sens de octava, quinta, quarta, terţa, superioară ş. a. *Epi-proslambanomenos* (lat.: *superassumtus*) se numea nota sol_1 adausă după *proslambanomenos*, (la_1) care ĭera cea mai gravă notă a sistemului grec.

Epic, se zice despre compoziţiunĭ de un stil nobil, măreţ, propriu epopeei, în general compoziţiunĭ vocale a căror text ĭe istorisirea unuĭ fapt eroic.

Epicedium (lat.) *Epikedion* (gr.: Ἐπικήδειον), cîntec funerar.

Epidiapason, *Epidiapente, Epidiatessaron, Epiditon* (gr.) v. *Epi.*

Epifonus sau *Epiphonus* (lat.), semn din notaţiunea neumatică (v. *Neuma*).

Epiglotă, denumirea anatomică a uneĭa din părţile organuluĭ vocal. Ie o valvulă cartilaginoasă situată ceva mai jos de baza limbeĭ, opusă omuşoruluĭ; funcţiunea ĭeĭ ĭe de a închide complect deschizătura gloteĭ în momentul înghiţireĭ alimentelor, pentru a împĭedeca lunecarea acestora pe canalul respirator. Factoriĭ de spinete şi de cl...icorde din secoliĭ trecuţĭ dădeau încă numele de E. limbelor de la capetele tangentelor.

Epigonion (gr.: Ἐπιγόνειον), *epigonium* (lat.) instr. acăreĭa invenţiune ĭe atribuită luĭ Epigonos din Milet; avea 40 de coarde acordate cîte două sau mai multe în unison.

Epikedion v. *Epicedium.*

Epikitarism se numea la Grecĭ (Ἐπικιθάρισμα), acompaniamentul de liră sau kitară.

Epilenion (gr.: Ἐπιλήνιον) se numeau la Grecĭ cîntece întonate şi dansate de culegătorĭ în onoarea luĭ Bachus la culesul viilor.

Epimelodema (gr.: Ἐπιμελῴδημα) = refren.

Epimilion (gr.: Ἐπιμύλιον) se numea la Grecĭ cîntecul pe care morariĭ îl întonau lucrînd.

Epinette (fr.) v. *Spineta.*

E. des Vosges (fr.) v. *Bûche.*

E. muette sau *E. sourde*, nume dat cîte o dată clavicorduluĭ din cauza sonorităţeĭ sale moderate.

Epinikion (gr.. Ἐπινίκιον), cînt de victorie întonat în onoarea premiaţilor la concursurĭ.

prezintaţiunï grafice, picturï şi sculpturï pe vase şi diferite monumente ce timpul a respectat, la E. această resursă ne lipseşte cu desăvîrşire. In adevăr, E.-lor fiindu-le oprit de lege orï ce reprezintaţiune de creaturï insufleţite saŭ de obiecte fabricate de mină omenească, tot ceïa ce posedăm asupra muziceï lor se rezumă în citeva indicaţiunï ce se găsesc icï şi colo în Biblie, şi ştiut ïe cită profunditate se ascunde în sensul cuvintelor acesteï cărţi. Totuşï ne avînd o altă sursă, traducătoriï şi comentatoriï Bibliei au parvenit a ne da o ideïe de ceïa ce ïera muzica la E., şi torturînd textele, au reuşit a forma o listă destul de lungă de instr.-ele lor muzicale.

Un lucru caracteristic în istoria muziceï E.-lor ïe că pe cînd maï toate popoarele Antichităţeï au atribuit inventiunea muziceï şi a primelor instr.-e muzicale vre uneï divinităţï, vre unuï personaj mitologic, şi au alcătuit fabule şi legende în cari se poate vedea totdeauna o intervenire supra-umană, la E. din contra, inventiunea primelor instr.-e muzicale ïe atribuită la doï meseriaşï, fiï aï luï Lameh, şi anume luï Jubal ï se atribuïe instr.-ele de coarde şi luï Tubalcain cele de percusiune.

Dar dacă în această privinţă afirmaţiunile sînt categorice, indicaţiunile biblice sînt nule în ceïa ce priveşte sistemul muzical, destul de vagï în descrierea formeï instr.-elor şi nu prezintă maï multe detaliï decît asupra întrebuinţăreï muziceï, maï cu samă în cultul lor religios.

Cea intăï menţiune ce se găseşte în Biblie despre un instr. muzical ïe în Genesă (Cap. 31 v. 27), unde Laban bănuïeşte luï Iacob că l'a părăsit fără a-l preveni, căcï „dacă l-ar fi prevenit de plecarea luï, l-ar fi însoţit în sunetul dărăbănilor şi al *Kinor*-uluï" (sec.—18). Totuşï cum Laban iera siriac, acest pasaj s'ar raporta maï mult la muzica siriacă decît la cea evreïe.

Dar de aicï în colo nu se maï găseşte altă menţiune în cărţile sacre decît la ïeşirea din robia egipteană şi trecerea măreï roşie, cu care ocaziune Moise improvizază un imn (Exoda, cap. 15), exaltînd mărirea luï Dumnezeu şi nemărginita-ï bunătate pentru poporul luï Israel. Fie care strofă a acestuï imn ïe repetată de Miriam, sora luï Aron, şi de corul femeilor bătînd din dărăbănï.

In ceïa ce urmează, pasajele în care ïe chestiune despre muzică devin din ce în ce maï dese; muzica făcea totdeauna parte din ceremoniile religioase, şi toata Biblia ïera cîntată pe o specie de recitativ atribuit luï Moise. Foarte în onoare în timpul judecătorilor, muzica acompania totdeauna inspira-

ţiunile profeţilor şi dacă aceştia nu ĭerau ĭeĭ înşuşĭ muzicanţĭ, ĭerau însoţiţĭ de muzicanţĭ de profesiune. Samuel, ultimul judecător, înfiinţă la Ramah o şcoală destinată profeţilor şi muzicanţilor, şi tot ĭel, după ce sacră de rege pe Saul, îĭ anunţă că va fi primit în oraş de profeţĭ precedaţĭ de muzicanţĭ cîntînd din *nebel*, din *tof*, din *halil*, din *kinor*.

Muzica vocală şi instr.-ală făcu marĭ progrese prin David, care cîntînd, acompaniat de *kinor*, îndulcea melancolia luĭ Saul şi adesea liniştea chĭar furiile acestuĭa. Serviciul religios în templu se făcea cu o pompă fabuloasă. Cu miile se numără leviţiĭ muzicanţĭ ce luau parte la acest serviciu, şi aceştĭ leviţĭ formează o adevărată miliţie muzicală sacră, condusă de maĭştri, dintre cari numele unora a remas celebru (Asaf, Eman, Edutun) şi a căror şef suprem (Anania) nu depindea decît de rege. Descripţiunea strămutăreĭ arcăĭ alianţeĭ la Ierusalim procură detaliĭ interesante şi precise asupra părţeĭ ce David dădu muziceĭ. În fruntea cortegiuluĭ mergeau 7 preoţĭ sunînd din trompete; apoĭ urmau cîntăreţĭ, bătînd ritmul în cimbale de aramă; după acestia urmau două coruri, unul cîntînd o muzică gravă şi mistică acompaniindu-se de *nebel*, şi altul cîntînd cîntece de triumf şi de recunoştinţă, acompaniindu-se de *kitara* cu 8 coarde; în fine venea regele David, jucînd şi cîntînd acompaniat de harpa trigonă.

Maĭ tîrziu regele Solomon (sec.—10) susţinu muzica şi-ĭ dădu o maĭ mare importanţă încă. Istoricul Josef spune că la sfinţirea nouluĭ templu muzicanţiĭ şi cîntăreţiĭ ĭerau în număr de 200,000; întreg corpul de 4000 de leviţĭ oficia şi afară de templu 120 de preoţĭ sunau din trompete. În lista obiectelor ce formau zestrea acestuĭ templu se văd peste 200,000 de trompete şi alte instr.-e muzicale fabricate în aur şi argint. După aceste cifre se poate judeca importanţa ce se dădea muziceĭ în serviciul religios, care de altmintrelea ĭera cîntat de la început pînă la sfîrşit.

După moartea luĭ Solomon, poporul evreu cade în robia babiloniană, templul ĭe distrus şi ĭeĭ „îşĭ suspendă harpele la salciile de pe ţermurile fluviuluĭ babilonian.“ În tot timpul robieĭ muzica ĭe neglijată şi dacă după desrobire unĭĭ din şefiĭ lor încearcă a restabili vechĭa pompă a ceremoniilor religioase, toate silinţele ce-şĭ dau nu reuşesc decît a produce din cînd în cînd slabe reflexe ale vecheĭ splendorĭ.

În secoliĭ următorĭ resboaĭele succed resboaĭelor, serviciul divin numaĭ a rare orĭ poate fi celebrat cu oare care pompă, pînă în anul 70, teribil pentru

Espringale = *Saltarello* (v.).

Esquaquiel v. *Echiquier*.

Esrar, instr. indian, de origină modestă, avînd 5 coarde (fa_3-do_3-do_3-sol_3-do_2) puse în vibraţiune de arcuş şi 11 sau 12 coarde simpatice. Tabla de armonie ĭe formată dintr'o membrană lipită pe marginele lăzeĭ de resonanţă şi gîtul luĭ, lung, poartă cele 16 diviziunĭ ce se văd la cea maĭ mare parte din instr.-ele de coarde uzitate în Bengal. Serveşte maĭ cu samă a acompania vocile femeeştĭ şi melodiile de un caracter graţios.

Estetica ĭeste partea filosofieĭ care tratează despre arte. Iea se ocupă cu studiul frumosuluĭ şi cu diferitele sentimente ce ĭel face să se nască în noĭ. După ce stabileşte principiĭ generale, caută a le aplica în particular fiecăreĭ arte, analizînd condiţiunile ce trebuĭe să îndeplinească o lucrare artistică pentru a merita acest nume. Deşi speculaţiunile asupra acestuĭ subiect sînt tot atît de vechĭ caşi filosofia în general, numele ĭe totuşĭ de origină modernă şi nu apare decît în 1750 cînd filosoful german Baumgarten publică la Berlin cel întăĭ op purtînd numele de E.

E. muzicală se ocupă în special de frumosul muzical, de frumosul realizat prin sunete, şi, după ce determină legile de ordine şi unitate prin care muzica ĭa o formă, ĭea caută a aprecĭa aptitudinele muziceĭ de a deştepta în noĭ anumite asociaţiunĭ de ideĭ, fie singură, fie în unire cu celelalte arte.

Estinto (it.) = stins, termin întrebuinţat de unĭĭ autorĭ pentru a indica un *pianissimo* excesiv.

Estive (fr.), nume dat în Evul mediu cimpoĭuluĭ.

Estribilho (port.) = refren.

Estro (it.) = entusiasm. *Con E.*, ĭe întrebuinţat cîte o dată ca termin de expr.

Etat (fr.) = stare, poziţiune.

Eté (fr.), una din figurele cadriluluĭ.

Eteron sau *heteron* (gr.: Ἕτερον), semn din notaţiunea muzichieĭ, din grupul consonantelor, echivalînd oare cum cu semnul legătureĭ.

E. parakilisma, *Eteros exo*, semne din notaţiunea muziceĭ bisericeştĭ orientale raportîndu-se la grupe de sunete (v. *Ipostas*).

Etinçon sau *Eteinson* (fr.), mică vargă de lemn, cu capetele late, subţiete şi învălite cu pĭele; serveşte acordorilor de piane a amorţi sunetele coardelor vecine aceleĭ ce voĭeşte a acorda.

Etnografie *muzicală*, nume dat cîte o dată studiuluĭ folkloristic al muziceĭ analizînd calităţile ĭeĭ particulare diferitelor rase, diferitelor popoare.

Etouffé (fr.) = înăduşit, termin ce se întîlneşte în partidele instr.-elor de percusiune, timpane, talgere, tam-tam ş. a., indicînd că trebuĭe a întrerupe vibraţiunea imediat după lovire.

Etouffoir (fr.) = înăduşitor (v.).

Etude (fr.) = studiu (v.).

Etui (fr.), nume dat cutielor de diferite forme în cari se păstrează instr.-ele muzicale.

E'ud v. *El aud.*

Euſon, *Euphon*, *Euphonicon*, *Euphonion*, *Euphonium*, nume date de autorï la instr.-e foarte deosebite unele de altele. Astfel găsim:

1) Un instr. imaginat şi construit de Chladni, la Wittemberg in 1790. Ierа format dintr'o ladă patrată, de un metru, naltă de 0,50; inlăuntru ïerau 12 de tuburï de sticlă aşezate orizontal, cari, muïate cu un burete şi atinse în sens longitudinal cu degetele muïate, produceau sunete. Extensiunea acestuï instr. ïera de 3 octave $^1/_2$, (do_2-fa_5). Perfecţionarea luï a dat *Clavicilindrul.* (v.)

2) In 1842, Beale imaginä şi construi la Londra un instr., specie de clavir care căuta a întruni timbrul pianuluï cu acel al harpeï.

3) In 1843 factorul german Sommer dădu acest nume la un instr. de aramă, cu tubul conic larg, cu treï pistonï, construit în *la*, *si*♭ sau *do*. Acest nume s'a păstrat pentru saxhornul bas cu fundamentala *si*-♭ sau do_1, numit încă *bariton* sau *basstuba*.

4) In 1850 Vallez dădu acest nume la un alt instr. cu claviatură, in care sunetul ïera produs de lame vibrante.

5) Un joc de orgă, de 16 p., cu ancï libere.

Enfonic (gr.: Εὐφωνία) = bună sonoritate, efect plăcut produs asupra auzuluï de o voce frumoasă. Unïï autorï vechï identifică acest cuvînt cu cuvîntul *Armonie.*

Euſotina (fr.: *Euphotine*), nume dat de Petit, în 1852 la un instr. imaginat şi construit de ïel, în care sunetul ïera produs de o serie de diapazoane de diferite mărimï.

Eumatia, nume dat în sec. trecut la o specie de armonică cu lame de sticlă.

Euph. . . . v. *Euf.*

Eustatic, *tubul e.* sau *trompa luï Eustaţiu* v. *Urechie.*

Evacuant (lat.), nume dat unuï mecanism în orgă, care ascultînd unuï registru, permite ïeşirea aeruluï din rezervorul unuï joc ce a fost întrebuinţat şi apoï închis.

Eversio sau *Evolutio* (lat.), resturnarea vocilor în contrapunctul dublu.

Evirato (it.) = castrat (v.).

Evital, epitet dat cadenţeï (v.) cînd după acordul de pe dominantă urmează orï care alt acord decît acordul tonic care ar forma cadenţa perfectă. Se maï zice şi *înşălătoare*, *ruptă* ş. a.

Evoluţie v. *Eversio.*

Evreï. Dacă pentru a avea oare cari noţiunï de cultura muzicală şi de instr.-ele muzicale întrebuinţate la Egiptenï, la Asiro-babilonienï, pe lîngă descripţiunile de ceremoniï civile şi religioase şi de petrecerï lasate de istoricï, avem şi re-

Epiogdoos (gr.: Ἐπόγδοος) se numea la Grecĭ raportul de $^9/_8$ şi de aicĭ tonul major care are acest raport.

Epiparodos (gr.: ἐπιπάροδος) se numea reîntrarea corului în teatrul grec.

Epiproslambanomenos v. *Epi.*

Episod se numea în tragedia antică, în care corul ocupa locul principal, părţile de dialog ş. a. intercalate între bucăţile corale; maĭ tirziu s'a dat acest nume diferitelor părţĭ ce nu sînt absolut esenţiale acţiuneĭ. In acest sens a fost păstrat cuvîntul E. în artele moderne, dîndu-se acest nume la părţile secundare cari servesc a lega între ĭele părţile principale. Maĭ cu samă în fugă (v.) se dă acest nume părţilor de desvoltare, construite pe un motiv din temă sau contratemă, dintre cari una urmînd expunereĭ şi alta precedînd streta.

Epistrof, denaturare a cuvîntuluĭ *apostrof*, semn din notaţiunea muzikieĭ, indicînd o mişcare pogorîtoare de un grad: *mi-re* de ex.

Epistrofă, nume dat cîte o dată în formele ciclice reluăreĭ fraze finale a uneĭ părţĭ la sfirşitul uneĭ alteĭ părţĭ sau simplu repetăreĭ temeĭ principale.

Epitalam (gr.: Ἐπιθαλάμιον, lat.: *Epithalamium*), imn nupţial ce se cînta de cor la casa mireseĭ, prin ceĭa ce se deosebea de *Imeneu*, care se cînta în timpul conducereĭ mireseĭ la locuinţa mireluĭ.

Epodă se numea la Grecĭ (Ἐπῳδός) a treĭa strofă a corurilor lor, cîntată de coriştĭ pe scenă de obiceĭ în nemişcare (v. *Antistrofă*).

Eptacord se numea la Grecĭ (Ἑπτάχορδον) o liră cu 7 coarde. — In timpurile moderne s'a întrebuinţat cuvîntul E., pănă în sfirşitul sec. 18, maĭ întăĭ în sensul de interval de septimă şi apoĭ în acel de succesiune diatonică de 7 grade. Astfel ĭera un *E. autentic*, cuprinzînd un singur semiton, între gradele 3 şi 4 şi un *E. plagal*, cuprinzînd două semitonurĭ, unul între gradele 3 şi 4 şi altul între 6 şi 7. Nomenclatura modernă a înlăturat aceste denumirĭ. — In 1828 factorul J. B. Vuillaume, din Paris, a dat numele de E. la o specie de violă bas cu 7 coarde: re_1-la_1-mi_2-do_2-sol_2-re_3-la_3. Acest instr. n'a avut succes.

Eptamerid v. *Decamerid.*

Eqligh, speciĭ de castanete de lemn, uzitate la Arabĭ.

Equabilmente (it.), termin de expr., echivalînd cu: în acelaş mod, cu egalitate.

Equisonans (lat.) nume dat de autorĭĭ latinĭ octaveĭ şi compuselor ĭeĭ, pentru a le deosebi de celelalte intervale consonante.

Erable (fr.) = arţar (v.).

E'rak sau *Irak*, unul din modurile sistemuluĭ muzical arabo-persan.

Erakieh sau *Eraquieh*, instr. arab, unul din rarile specimene

de instr.-e în cari ancia dublă ĭe aplicată la un tub cilindric, familie cu totul părăsită de factura instr.-ală modernă. Tubul ĭe făcut dintr'o singură bucată de lemn de tisă, lucrată la strug, şi având şase tăeturĭ circulare în faţă şi una în partea opusă, ceĭa ce-ĭ dă o extensiune de o octavă şi o sextă, în totul divizibilă în şferturĭ de ton, de la mi_2 până la do_4. Diapazonul grav al acestuĭ instr. nu provine de la lungimea tubuluĭ, care ĭe aproximativ de 25 cm., dar de la forma particulară a ancieĭ, făcută din două lame de trestie de mare, lungĭ de 9 cm. şi largĭ de 3 cm. legate impreună; aceastâ ancie vibrînd, produce prin ĭea însăşĭ un sunet foarte grav.

Erbeb v. *Rebab.*

Erh-hsien v. *Ur-heen.*

Erica, nume dat unuĭa din micele instr.-e cu manivelă cu cari factura modernă a înzestrat aşa de galantoneşte epoca contimporană. Muzica ĭe notată pe bande supţirĭ de metal perforate.

Ermologic sau *irmologic*, expr. indicînd în muzichie o mişcare moderată.

Eroic (it.: *eroico*), epitet dat cîte o dată la acţiunĭ teatrale muzicale în cari se pun în scenă fapte din viaţa eroilor (v. *Balet*). Cite o dată ĭe întrebuinţat ca termin de expr. indicînd o execuţiune plină de viaţă, puternică.

Erotic, epitet dat în general cîntecelor trătînd subiecte de ĭubire (v. *Cîntec*).

Erz particulă germană corespunzînd particuleĭ grece αρχι. *Erzlaute* = arhilaută, v. *Lăuta.*

Es, în terminologia germană = *mi* ♭.

Eschiquier v. *Echiquier.*

Es dur, în terminologia germană = *mi*♭ major.

Esenţial, epitet dat unĭĭ teoreticĭ disonanţelor ce au o adevarată importanţă armonică prin opoziţiune cu acele *ocazionale* cari provin din apogiaturĭ, note pasagere sau alte ornamente. Această clasificaţiune are valoarea ĭeĭ practică şi maĭ cu samă disonanţele din acordurile de septimă şi de nonă au dreptul la acest epitet. — Cuvîntul E. se întrebuinţază une orĭ în acelaşĭ sens cu *constitutiv* (v.) aplicîndu-se la semnele de alteraţiune.

Esercizio (it.) = exerciţiu (v).

Eses, în terminologia germană = *mi* dublu bemol.

Esicastic, epitet dat cîte o dată muziceĭ de un caracter grav, liniştit, sever, solemn gr.: (Ησυχαστικός).

Es moll, în terminologia germană = mi bemol minor.

Espirando (it.) = expirînd, ĭe întrebuinţat ca termin de expr. în acelaş sens cu *morendo* şi cu *perdendo-si*, adică slăbind din ce în ce maĭ mult intensitatea sunetelor.

Espressivo (it.) sau *con espressione* (it.) = cu expresiune (v.).

poporul evreu, cînd Ierusalimul ĭeste ars, templul distrus şi Evreiĭ pentru vecie împrăştiaţĭ în lume.

In afară de cultul religios, cum Evreiĭ dădeau totdeauna un caracter sacru resboĭuluĭ, ĭera natural că ĭeĭ să meargă la luptă cîntînd psalmĭ şi acompaniaţĭ de leviţĭ şi muzicanţĭ. Maĭ mult încă, ĭeĭ atribuĭau succesul lor în luptă ardoareĭ ce le inspira sunetul trompetelor, singurele instr.-e a căror figură ne-a păstrat-o un monument antic (arcul luĭ Titus).

Muzica asemenea ĭera întrebuinţată în diferite circumstanţe ale vieţeĭ şi la înmormîntărĭ de ex. ĭea ĭera obligatoare: ceĭ maĭ săracĭ angajau cel puţin doĭ fluĭerarĭ pentru a însoţi corpul mortuluĭ pănă la ultima locuinţă. La prînzurĭ şi la serbărĭ profane muzica asemenea juca un mare rol şi dacă vocile femeeştĭ, printr'un text al talmuduluĭ, ĭerau proscrise din serviciul religios, ĭele ĭerau preferate în acest fel de serbărĭ, şi un număr de cîntăreţe ĭerau ataşate la curtea regilor.

Ie de toată probabilitatea că E. cari au ştiut să treacă atîţea secolĭ între atîtea alte popoare păstrîndu-şĭ tradiţiunile şi obiceĭurile lor, şĭ-au păstrat şi în temple cel puţin părţĭ din vechile cîntărĭ religioase ale strămoşilor lor. Clement din Alexandria († 217) afirmă că pe timpul seu tonurile pe cari se cîntau psalmiĭ ĭerau absolut aceleaşĭ ce au resunat în templul luĭ Solomon. Dar dacă sînt de aceste cîntărĭ cari au înfruntat veacurile, unde le-am putea găsi? Evreiĭ cîntă numaĭ prin tradiţiune în templurile lor şi nu se poate spune în ce parte a lumeĭ tradiţiunea a fost aşa de constantă ca să păstreză versiunea originală. Psalmiĭ nu se maĭ cîntă în acelaşĭ mod în toate sinagogele. In Germania, în Spania şi pe aĭurea cîntările lor diferă de la un loc la altul, şi dacă de cîtva timp au început a se face încercărĭ de a se fixa prin notaţiunea muzicală uzuală aceste cîntărĭ tradiţionale, aceste încercărĭ, dealtmintrelea meritoriĭ, sînt cam tardive; originea cîntărilor israelite obicĭnuite azĭ în sinagoge nu pare a se sui maĭ mult de sec. 15 şi multe melodiĭ reputate tradiţionale au un pronunţat caracter modern slav sau oriental.

Evreiĭ au avut, ĭe drept, o specie de notaţiune, pe care pe cînd unĭĭ o atribuĭe luĭ Moise alţiĭ nu-ĭ dau o origină maĭ veche de sec. 10. Cel maĭ vechĭ exemplar al Bibliеĭ, obiectul uneĭ adevărate veneraţiunĭ într'o sinagogă din Cair, poartă semnele acesteĭ notaţiunĭ (v. *Accente* tonice), care, dacă ar fi corect interpretată, şi în acelaş mod în toate părţile, ne-ar da indiscutabil melodiĭ evreĭe de o frumoasă vrstă. Din ne-

fericire însă, savanţiï nu sînt de acord pentru traducerea acestor semne, şi acelaşï semn le în diferite moduri interpretat, aşa că această notaţiune le ca şi o literă moartă pentru acel ce ar vra s'o studieze.

Muzica întrebuinţată azï în templurile israilite ïe foarte variată. Alăturea de unele bucăţï de o aparentă antichitate, se găsesc altele de un caracter pronunţat oriental, încărcate de brodăriï şi de ornamente; mare parte din vechile formule tradiţionale au primit armoniï în 4 şi 5 vocï, suferind adese schimbărï esenţiale. Alăturea încă de acest repertoriu aparţinînd maï mult sau maï puţin tradiţiuneï, se găsesc bucăţï moderne, scrise de compozitoriï cunoscuţï, şi cari cele maï de multe orï, scoţîndu-li-se textul, ar putea fi tot aşa de la locul lor într'o biserică creştină ca într'un templu israilit.

Resfoind şi torturînd textele biblice, comentatoriï au reuşit a face o bogată listă de instr.-ele muzicale uzitate la vechiï E. Aceasta provine din faptul că desele relaţiunï ce au avut E.-ï cu Egipteniï, cu Asirieniï si cu alte popoare, au făcut că ïeï au adoptat şi nume străine pentru acelaşï instr. pentru care ïeï aveau deja un cuvînt propriu în limba lor.

Cele maï principale instr.-e uzitate la ïeï au fost: Ca instr.-e de coarde, numite în general *neghinot*: harpa trigonă, *kinor*, cu varietăţile ïeï *asor* şi *sabeka*; apoï *kitara*, *psanterin*, *nebel*. Ca instr.-e de suflare, numite în general *nechilot* aveau trompete drepte, *şofţerat*, sau curbe (corni), *keren* şi *şofar*; fluiere, *halil* sau *katil*, *mahol*, naï, *macrokitah*, cimpoï, *samponiah*, ş. a. Ca instr.-e de percusiune aveau dairele patrate sau circulare, *tof*; sistru, *şalişim* şi *menaneim*; cimbale şi castanete metalice, *ţelţelim* sau *meţilet* ş. a. In fine două instr.-e sînt citate asupra cărora nu se ştie mult lucru: *Ugab* şi *magreţa*. (A vedea încă detaliï la articolele respective).

Exacord sau *hexacord* la Grecï (ἑξάχορδον) ïera un nume dat în general lireï sau kitareï cu 6 coarde. La autoriï din Evul mediu se numea astfel (lat.: *hexachordum*) scara diatonică formată din 6 sunete care se urmau la distanţe de: ton-ton-semiton-ton-ton şi pe care se baza sistemul de *solmizare* (v.) stabilit de Guido d'Arezzo în începutul sec. 11. E.-ul putea să fie *aspru* (lat.: *durum*):

sol-la-si-do-re-mi

moale (lat.: *molle*)

fa-sol-la-si♭-do-re

şi *natural* sau *permanent* (lat.: *naturalis* sau *permanens*):

do-re-mi-fa-sol-la

Numele însă de *ut-re-mi-fa-sol-la* se dădea nu cum le dăm noï astăzï, la sunete anumite, ci la diferitele grade ale E.-uluï

a armonieĭ. Astfel într'un cor mixt părţile e. sînt sopramul şi basul, într'un cor bărbătesc tenorul I şi basul. Cît pentru orchestră părţile extreme variază şi adese chĭar trec de la un instr. la altul, după coloritul orchestral; în general sînt acele cari fac melodia cea maĭ acută şi basul fundamental. Toate celelalte părţĭ ĭeau numele de *mediĭ* sau *mijlociĭ*. Părţile e., cele maĭ accesibile auzuluĭ, sînt cele maĭ importante în structura armonică şi totdeauna cele maĭ riguros conduse: cea maĭ mică infracţiune în privinţa quintelor sau octavelor directe sau a rezoluţiunilor producînd un efect cu mult maĭ aspru dacă se află între părţile extreme decît daca ĭe între părţile mediĭ sau chĭar între una din părţile e. şi o parte medie

Extrepton v. *Ipostas*.

F, în notaţiunile alfabetice a reprezintat şi reprezintă generalminte sunetul numit *fa* (v.), acesta fiind reprezintat printr'o literă mare, prin una mică sau altfel, după octava din care face parte (v. *Alfabet*). Acest sunet, reprezintat prin litera f, în sistemul de solmizare prin mutaţiunĭ lua denumirile de *fa* sau de *ut*, după cum se solmiza în exacordul natural sau în exacordul moale (cu *si* bemol). De aicĭ numele de *f-fa-ut*, dat acesteĭ note.

Litera F împreună cu litera C (v.) au fost cele întâĭ introduse ca puncte de plecare puse pe cîte o linie pentru a uşura cetirea notelor (v. *Cheĭe*). Întrebuinţarea acestor litere datează deja de prin sec. 10 şi în sec. 11—13 se obicĭnuĭa a se însemna linia în faţa căreĭa ĭera pusă această cheĭe, cu cerneală roşie, pe cînd acea a cheĭeĭ luĭ *do* (C) ĭera trasă cu cerneală galbănă. Mult timp cheĭa luĭ *fa* nu a avut altă formă decît o simplă literă F sau f şi numaĭ după multe transformaţiunĭ, maĭ mult sau maĭ puţin fantasiste, ale scriitorilor, a ajuns a avea forma ce o are azĭ 𝄢.

Se dă cîte o dată numele de f sau ff tăeturelor practicate în tabla de armonie a violinelor şi a celor lalte instr.-e din această familie, tăeturĭ cari în adevăr au forma *f*.

Litera f. ĭe întrebuinţată încă ca prescurtare a cuvîntuluĭ it. *forte*, şi ff. în loc de *fortissimo*. Cîte o dată se întîlneşte chĭar fff., care se traduce prin *fortissimo possibile*.

Fa, a patra silabă din seria luĭ Guido d'Arezzo, atribuită azĭ graduluĭ al patrulea al gameĭ majore tip. Acest sunet, reprezintat în notaţiunile alfabetice prin litera F a jucat un rol foarte important în istoria muzicеĭ. În adevăr, în scara naturală ĭel formează cu sunetul *si* un interval de triton, care în tot timpul Evuluĭ mediu a fost spaĭma muzicanţilor, cari, tot căutînd a-l evita cu orĭ ce preţ, au încătuşat muzica în sistemul de solmizare prin mutaţiunĭ, în care, acelaşĭ sunet lua diferite denumirĭ, după cum sunetul *fa* venea sau nu în relaţie cu sunetul pe care-l numim astăzĭ *si* (eventual transformat în *si* bemol). Numaĭ după întroducerea silabeĭ *si* (v.) seria acestor silabe a fost atribuită la sunete anumite.

mune auditoruluĭ şi compozitoruluĭ, muzica îşĭ capătă puterea sa adevarată, şi devine aptă a-şĭ exercita efectele ĭeĭ. Puritatea în intonaţiune, păzirea strictă a măsureĭ, uniformitatea riguroasă a mişcăreĭ, cari fără îndoĭală sînt calităţĭ apreciate, nu sînt suficiente pentru ca o bucată muzicală să poată provoca această specie de simpatie, fără de care ĭea remîne o succesiune monotonă de sunete. Introducerea de accente nouă, variaţiunea acestor accente, precum şi variaţiunea în intensitate, în mişcare şi în modul de atac al diferitelor sunete ce formează această bucată muzicală, constitue tocmaĭ puterea ĭeĭ expresivă, maĭ vagă cînd ĭe chestiune de muzică pură, cu mult maĭ evidentă cînd ĭe chestiune de o muzică cu text, şi maĭ cu samă în muzica dramatică.

Mult timp s'a crezut că E. muzicală nu depinde decît de gustul şi sentimentul interpretuluĭ, ajutat, în foarte slabe proporţiunĭ, de vagĭ indicaţiunĭ semănate icĭ şi colo de compozitor; şi chĭar în perioda aşa zisă pur clasică, compozitorĭĭ au fost foarte parcimonioşĭ în ceĭa ce priveşte indicaţiunile de E. Timpurile maĭ nouă însă au căutat a sistematiza şi E. muzicală, şi ne-au dat tratate de E., precum avem tratate de armonie şi de contrapunct. Astfel compoziţiile moderne pare că au căzut în execesul contrar şi maĭ la fie care pas al uneĭ melodiĭ cît de simple, întîlnim cu profusiune semne şi terminĭ raportîndu-se la variaţiunea mişcăreĭ, a nuanţăreĭ, la accent, la modul de atac ş. a.

In armoniu (v.) se numeşte E. un mecanism ascultînd unuĭ registru, însemnat prin litera E şi servind a-ĭ da posibilitatea de a nuanţa sunetele, efect de care a fost mult timp lipsită orga şi care a valorat armoniuluĭ numele de *orgă expresivă*. Acest mecanism, suprimînd curentul venind de la rezervoriu, face ca anciile să nu vibreze decît sub influenţa curentuluĭ venind direct de la foĭ, astfel că răririeĭ sau accelerăreĭ mişcareĭ foilor corespunde o descreştere în intensitatea sunetuluĭ obţinut. Practicarea acestuĭ gen de efect constitue principala greutate în execuţiunea instr.-uluĭ, şi ĭe necesar un lung exerciţiu pentru a se putea obicĭnui a regula mişcarea alternativă a foilor astfel ca să nu se producă întreruperĭ sau bruscărĭ în sunet. In instr.-ele maĭ nouă se obţine efectul de creştere şi descreştere a sunetelor, prin simpla apăsare maĭ mult sau maĭ puţin, a două genunchĭere, cari, fără a lucra asupra curentuluĭ de aer, acţionează un mecanism analog cu acel al jaluziilor orgăĭ.

Expressiv-örgel (germ.) = orgă expresivă, armoniu (v.).

Expunere se numeşte în formaţiunea fugăĭ (v.) prima parte

a acesteĭa, în care diferitele voci expun succesiv tema, respectiv respunsul. Într'o fugă în două voci, vom avea o E. formată din tema dată de vocea I şi din respuns dat de vocea II; într'o fugă în treĭ voci vom avea

vocea I — tema
vocea II — respunsul
vocea III — tema;

într'o fugă în patru voci vom avea

vocea I — tema
vocea II — respunsul
vocea III — tema
vocea IV — respunsul

şi aşa mai departe (v. *Fugă*). Se înţălege că aicĭ I, II, III, IV, nu se rapoartă decît la ordinul intrăreĭ şi nu la gradul de acuitate sau la importanţa vocilor, căcĭ într'o fugă orĭ ce voce poate servi pentru a expune tema, alegerea depinzînd de la voĭa şi gustul compozitoruluĭ şi de la diapazonul temeĭ date. O regulă de păzit ĭe însă ca nicĭ o dată să nu se succedeze două voci analoage; astfel trebuĭe de a ne păzi ca basuluĭ să-ĭ răspundă altistul sau tenoruluĭ sopranul şi vice versa.

După expunere urmează de obiceĭ un episod după care une orĭ urmează o *contra-expunere*, adică o nouă parte în care vocile carĭ în E. au avut tema au aicĭ respunsul şi vice-versa. Cînd diapazonul temeĭ date nu permite ca o aceĭaşĭ voce să poată face şi tema şi respunsul, această parte ĭe suprimată.

Extemporiren (germ.) = a improviza.

Extensiune ĭe scara cuprinsă între două sunete. Astfel se vorbeşte despre o E. generală a sistemuluĭ muzical, adică scara generală a sunetelor întrebuinţate în muzică; această scară ĭe de opt octave şi în total nu ĭe accesibilă decît unuĭ singur instr.: orga. (v. *Alfabet* şi *Claviatură*). Vorbind despre voci sau despre instr.-e se înţălege prin E. distanţa dintre nota cea maĭ gravă şi cea maĭ acută ce o voce sau un instr. poate percurge. Se înţelege că această E. la instr.-e variază nu numaĭ de la un instr. la altul, dar şi cu numărul cheilor, a pistonilor, a coardelor, şi une orĭ chĭar şi cu abilitatea instr.-istuluĭ; asemenea şi pentru vocĭ ĭea depinde nu numaĭ de la specia voceĭ, dar variază de la un individ la altul, căcĭ vocĭ de aceĭaşĭ specie, tot avînd acelaşĭ timbru şi acelaşĭ mediu comun, pot merge maĭ mult sau maĭ puţin către părţile extreme, fără ca pentru aceasta să-şĭ schimbe caracterul. La articolele speciale, tratînd despre diferitele vocĭ şi instr.-e, se pot vedea şi detaliĭ asupra E.-lor lor.

Extinctiunea *voceĭ*, stîngerea voceĭ, *afonie* (v.).

Extreme. *Părţĭ e.* se numesc în studiul compoziţiuneĭ partida cea maĭ acută şi cea maĭ gravă

astfel că acelaşĭ sunet lua diferite nume, după locul (gradul) ce ocupa în scara *exacordală*. Astfel de ex. sunetul pe care noĭ îl numim *do*, şi care ĭera reprezintat în notaţiunea alfabetică uzitată pe atunceĭ prin litera C, ĭua numele de *sol*, de *fa* sau de *ut*, după cum E.-ul în care se solfia ĭera cel aspru, cel moale, sau cel natural, de unde denumirea complexă de C-*sol-fa-ut* ce se dădea acestuĭ sunet *do*. Asemenea şi pentru celelalte sunete D-*la-sol-re*, E-*la-mi-si*, ş. a. (v. încă *Solmizare* şi *Mutaţiuni*).

Exapostilar v. *Eotina*.

Exaquir (sp.) v. *Echiquier*.

Excelente, epitet dat de autoriĭ latiniĭ aĭ Evuluĭ mediu celor treĭ note maĭ acute ale vechiuluĭ tetracord grec *hiperboleon* (v.): fa_3-sol_3-la_3 şi maĭ tîrziu celor patru sunete maĭ acute în sistemul de solmizare exacordal: $si_3\flat$-do_4-re_4-mi_4.

Excelsior-*pianiste* v. *Pianista*.

Excepţie. În studiul compoziţiuneĭ întîmpinăm diferite încălcăriĭ ale regulelor şi legilor stabilite şi consacrate prin scrierile maĭştrilor. Aceste încălcăriĭ sînt calificate de *greşeli*, cînd sînt cu adevarat condemnabile, de *excepţii* cînd ĭele sînt admise şi practicate chĭar de ceĭ maĭ severiĭ scriitoriĭ. Între aceste două avem *licenţa*, care nu ĭe altă ceva decît o greşală tolerată, sau făcută cu intenţiune, în vederea efectuluĭ. Astfel septima şi nona acorduluĭ de pe dominantă fac E. la regula preparaţiuneĭ disonanţelor; a nu prepara septima acorduluĭ de pe gradul al doilea ĭe o licenţă, o libertate ce-şĭ ĭeau uniĭ maĭştri în scrierile lor, pe cînd a nu prepara septima în acordul de septima de specia a patra ĭe o greşală, care produce un efect aspru. Gustul şi experienţa, călăuzite de cunoştinţa aprofundată ale principiilor armonieĭ şi de analiza operilor marilor maĭştri, stabilesc hotarul între licenţă şi greşală, între încălcarea voită a uneĭ regule şi rezultatul ignoranţeĭ, pe cînd excepţiile sînt însuşĭ bine stabilite prin regule neîndoĭelnice.

Exclusus sau *summus tonus* (lat.), nume dat de vechiĭ autorĭ quinteĭ în acordul de treĭ sunete, pentru că ocupă poziţiunea cea maĭ înaltă.

Executa (a) ĭe a interpreta, a realiza o compoziţiune, astfel după cum ĭe scrisă şi după cum a voit-o autorul ĭeĭ. Ĭea numele de *executant* muzicantul, cîntăreţ sau instr.-ist, care îndeplineşte sau ĭea parte cu maĭ mulţĭ alţiĭ la o astfel de lucrare, care însuşĭ ĭea numele de *execuţiune*. Execuţiunea ĭe acţiunea mijlocitoare între compozitor şi auditor şi dacă de la această acţiune nu depinde în totul succesul uneĭ compoziţiuni, poate depinde în totul căderea ĭeĭ, momentan cel puţin, căcĭ pentru auditor com-

poziţiunea nu există altfel decît cum o aude. Astfel ar fi totdeauna preferabil, ca modul de interpretare a executantuluĭ să fie în totul conform cu voinţa şi indicaţiunile compozitoruluĭ, astfel că în caz de cădere, numaĭ acesta să fie responsabil. Dacă compoziţiunea ce ĭeste a se executa nu ĭe după gustul interpretuluĭ, ĭe preferabil a o înlocui, şi ĭe atît de uşor a înlocui ceva ce-ţĭ displace!

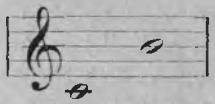
Cîte o dată verbul „a executa“ ĭe întrebuinţat în sens ironic pentru a exprima acţiunea uneĭ interpretărĭ defectuoase, prin care cu adevărat se decapitează o compoziţiune.

Exerciţiu se numeşte acţiunea elevuluĭ pentru a se familiariza cu diferitele greutăţĭ ce are a întîlni în practica muziceĭ, sau a muzicantuluĭ, cîntăreţ sau instr.-ist, pentru a-şĭ întreţinea agilitatea sa. Tot acest nume se dă la micĭ compoziţiunĭ scrise în acest scop, bazate pe unul sau două motive, conţinînd pasaje maĭ mult sau maĭ puţin grele, în game, arpegiĭ, şi alte trăsăturĭ de agilitate, sau asupra efectelor de expresiune, stacato, legato, variaţiunĭ de nuanţare, încatenărĭ polifonice ş. a. Cînd aceste exerciţiĭ sînt de un stil melodic maĭ îngrijit, ĭele ĭeau în special numele de *studiĭ* (v.).

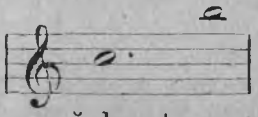
Exo (gr.: Ἔξω=afară) v. *Eleron*.

Expiraţie, a doua parte a respiraţiuneĭ, scoaterea aĭeruluĭ din cavitatea toraceluĭ.

Exponent, mică cifră sau literă pusă sus la stînga uneĭ alte cifre sau litere maĭ marĭ: A^2. Lăsînd la o parte semnificaţiunea matematică ce au aceste cifre, în muzică se întrebuinţaza exponenţĭ pentru a indica în notaţiunea alfabetică germană (v. *Alfabet*) octava din care face parte un sunet oare care; astfel E.-ul 1 se rapoartă la sunete din octava



E.-ul 2 la acele din octava



şi aşa maĭ departe.

Semnele *plus* (+), *minus* (—) şi *zero* (0) încă sînt întrebuinţate de unĭĭ autorĭ ca exponenţĭ pe lîngă cifre latine, în cifrarea acordurilor. Astfel III^+ reprezintă acordul crescut de pe gradul al treilea al gameĭ minore, pe cînd VII^- reprezintă acordul micşurat de pe gradul al şaptelea. (v. încă *Indiciu*).

Expresiune ĭe ansamblul diferitelor accente, diferitelor inflexiunĭ ce se dau sunetelor uneĭ compoziţiunĭ muzicale, pentru a o face să corespundă la anumite sentimente, şi a provoca în auditor aceste diferite sentimente. Numaĭ prin stabilirea, prin intermediarul executantuluĭ, a acestor sentimente, co-

Fa bemol, sunet cu un semiton cromatic mai jos de sunetul *fa*, confundat în sistemul temperat cu sunetul *mi*, decît care însă ĭe ceva mai jos în realitate. Ceĭa ce s'a zis relativ la *do* bemol (v.) ĭe cu atît mai mult aplicabil la *fa* bemol, a căreĭa semn apare ultimul în armatură.

Fa burden (eng.) v. *Falsobordone*.

Façade (fr.) = faţadă.

Face (fr.) = faţă.

Facile (fr. şi it.) = uşor, ĭe întrebuinţat cîte o dată ca termin, cerînd în execuţiune uşurinţă, eleganţă, dar fără afectaţiune.

Fackeltanz (germ.), *Marche aux flambeaux* (fr.), marş sau dans în care fie care ţine în mînă o torţă aprinsă. Pare că originea acestor speciĭ de procesiunĭ, de care se poate vedea un exemplu în aşa numita *Retragere* (v.) *cu torţe* s'ar sui la nunţile vechilor Grecĭ. Muzica pentru aceste marşurĭ afectează adese forma polonezeĭ, în $^3/_4$, şi ĭe de obiceĭ destinata pentru fanfară sau cel mult armonie. Intre alţiĭ Spontini şi Meyerbeer a lăsat frumoase exemple.

Factor, nume dat în general acelor cari se ocupă cu industria instr.-elor muzicale, atît lucrătorilor cari fabrică astfel de instr.-e, cît şi şefilor de stabilimente, chĭar cînd aceştia nu au cunoştinţĭ practice despre această fabricaţiune, ci numaĭ diriguesc manufactura lor, ca orĭ ce altă întreprindere industrială. Industria însăşĭ a acesteĭ fabricaţiunĭ ĭea numele de *factură*.

In Evul mediu, starea rudimentară în care se găsea arta muzicală nu cerea pentru fabricaţiunea instr.-elor lucrătorĭ specialĭ: instr.-ele muzicale, atît acele populare cît şi a acele resboĭnice şi acele ale menestrelilor, ĭerau construite de aceĭ ce lucrau în general materialul din care ĭele ĭerau făcute: lemn, fildeş, metal ş. a. Cu progresele arteĭ însă, lucrurile se schimbă. Renaşterea aduse factura inst.-elor de coarde la un grad remarcabil nu numaĭ prin întrebuinţarea considerabilă ce se făcea de produsele ĭeĭ, dar şi prin calitatea acestor produse, grad de perfecţiune atins aproape de la început şi căruĭa timpul nu ĭ-a adăugat nimic. In schimb factura celor lalte instr.-e nu ajunge la starea actuală decît prin lungĭ stadiĭ şi prin încete perfecţionărĭ. In sec. 16, 17 şi 18 factoriĭ de instr.-e muzicale formează între ĭeĭ diferite tarĭ conporaţiunĭ organizate. Dreptul de a fabrica şi de a vinde instr.-e muzicale se capătă numaĭ în urma unuĭ examen practic şi a dovezeĭ unuĭ timp de ucenicie. Dar dacă aceste corporaţiunĭ aveau partea lor bună, dădeau şi loc la abuzurĭ şi la conflicte, astfel că ĭele dispar cu sfîrşitul sec. 18, cu Revoluţiunea. In secolul nostru, în Franţa maĭ cu samă, s'au format aşa

numitele *Camere sindicale*, a căror scop ĭe protecţiunea reciprocă şi revendicarea drepturilor de interes comun.

Mult timp Italia a păstrat monopolul factureĭ artistice a instr.-elor de coarde, a căreĭ perfecţiune a atins-o prin factoriĭ Stradivarius, Amati şi Guarnerius, şi Germania pe acel al instr.-elor de suflare. Astăzĭ Franţa, Italia şi Germania sînt furnisoarele aproape exclusive ale întregeĭ lumĭ muzicale. O factură care a luat o mare desvoltare în Anglia şi Statele Unite ĭe acea a pianelor şi a armoniilor. Sediurile principale al factureĭ muzicale sînt desigur capitalele statelor, centrurile muzicale; dar pe lîngă acestea sînt şi oraşe micĭ în care factura instr.-ală ĭe foarte desvoltată şi chĭar unele în cari ĭea ĭe principala lor resursă. Astfel sînt în Franţa Mirecourt, care are şi o şcoală profesională, în Germania Markneukirchen, Klingenthal, Mittenwald ş. a. Pe lîngă fabricele marĭ cari construesc instr.-ele de la cele maĭ micĭ detaliĭ ale lor pănă la ultima feţuire, factura în mic, provocînd diviziunea lucruluĭ, a dat naştere la o mulţime de industriĭ diverse; astfel lăzile pianelor, mecanicele, claviaturele, postavurile pentru cĭocanaşe, înăduşitorĭ, ş. a., cheile pentru flaute, clarnete ş. a., pavilioane, pistonĭ, ancĭĭ, ş. a. au specialiştiĭ lor şi sînt case cari nu fabrică decît asemenea detaliĭ.

La diferite articole speciale trătînd despre instr.-e se pot vedea numele acelora cari au strălucit maĭ mult în această ramură a industrieĭ şi maĭ cu samă a acelora cari, prin inventţiunile lor şi prin perfecţionările aduse fabricaţiuneĭ instr.-elor muzicale au contribuit la progresul arteĭ noastre.

Factură, cuvînt care are deosebite accepţiunĭ. Din punctul de vedere al organografieĭ, F. exprimă atît ansamblul factorilor de instr.-e muzicale, patronĭ şi lucrătorĭ, (v. *Factor*), cît şi însuşĭ fabricarea şi comerţul acestor instr.-e. Din punctul de vedere al compoziţiuneĭ, F. ĭe constituţiunea, modul de construire a uneĭ compoziţiunĭ. Din acest punct de vedere, ĭea poate fi largă sau minuţioasă, abilă sau neîndemanatică, îndrăsneaţă sau timidă, arhaică sau modernă, ş. a. Regule generale în această privinţă nu pot fi date; numaĭ gustul şi experienţa pot fi bunĭ călăuzĭ. Calităţile de F. ale uneĭ compoziţiunĭ nu depind atît de la frumuseţa şi noutatea temelor pe cari această compoziţiune se bazază, cît de la arta cu care compozitorul le-a expus, le-a desvoltat, reluat, armonizat, modulat, orchestrat; depind prin urmare de la ştinţa, gustul şi experienţa luĭ. In F. uneĭ compoziţiunĭ trebue a considera esenţialmin-

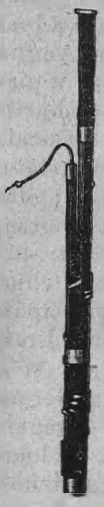
te genul acestei lucrări şi subiectul ce are a trata. O ideie măreaţă, epică, trebuie desigur să fie caracterizată prin efecte largi, viguroase, fără multă îngrijire de detalii, pe cînd un subiect graţios, elegant va cere din contra fineţe de detaliu, gingăşie în idei, în conducerea armoniei ş. a. Un exemplu frapant de deosebirea de F. ie că desigur altfel trebuesc tratate diferitele partide ale unui quartet instr.-al, destinat unei execuţiuni intime, într'un salon, şi altfel acele ale unei mase corale acompaniate de orchestră, destinată a se face auzită într'o sală de teatru sau în aer liber.

Prin expr. *Arie de F.* se înţelege o arie (v.) a cărei scop principal fiind a pune în evidenţă resursele vocale ale unui cîntăreţ, compozitorul pune pe un plan cu totul secundar nu numai armonia şi acompaniamentul, dar chiar şi expresiunea dramatică a textului, concentrînd toată îngrijirea sa asupra mersului melodic al acestei arii, în care caută a îngrămădi efectele vocale cele mai strălucitoare, salturile brusce de la un registru la altul, trilurile, ruladele şi tot arsenalul celor mai aride greutăţi ale arteĭ cîntului.

Fado, cîntec popular portughez, constînd într'o recitaţiune zisă pe un acompaniament de un ritm bine pronunţat ţinut de chitară. Variază cu locurile unde se cîntă şi astfel sînt *F. de Coimbre*, *de Lisabon*, *de Figuera da Foz* ş. a. pănă şi *de Açores* şi *de Madeira*.

Fa feint (fr.) = fa prefăcut, nume dat pe timpul solmizăreĭ cu mutaţiuni sunetelor (*do* şi *si* bemol) cari luau numele de *fa*, după cum se solmiza în exacordul aspru sau cel moale, semitonul trebuind a se numi totdeauna *mi-fa*.

Fagot (it.: *Fagotto*, germ.: *Fagott*, fr.: *Basson*), instr. cu ancie dublă şi tub conic, basul indispensabil în orchestră al familieĭ instr.-elor de suflare construite în lemn. Tubul ie format din mai multe fragmente reunite între ĭele; ancia ĭe adaptată la un tub subţire de alamă, numit *bocal* şi afectînd mai mult sau mai puţin forma unui S.



36. Fagot.

Inainte de sec. 17 inst.-ele de suflare aveau ca bas instr.-ele din familia *bombardelor* (v.). Aceste, pe lîngă că acţiunea de a sufla în ĭele ostenea peste măsură pe executant, dar ĭerau şi departe de a fi comode de mînuit, aceasta din cauza lungimeĭ lor. Se atribuie unui călugăr, Afranio din Ferara, ideĭa de a frînge tubul bombardeĭ bas pentru a-ĭ da o formă mai maniabilă. Instr.-ul construit

de Afranio, descris într'un op publicat în 1539, consta din două tuburĭ cari comunicau prin ajutorul altor tuburĭ maĭ micĭ, şi dintr'un sistem de foĭ; ĭel a fost numit *fagotto* = sarcină, de la aspectul ce avea această adunătură de tuburĭ. Vr'o 30 de anĭ după Afranio, Sig. Scheitzer, din Nuremberg, căută a perfecţiona F.-ul, îl debărăsă de foile luĭ şi făcînd aluziune la dulceaţa timbruluĭ, îĭ dădu numele de *Dulciana*. Noul instr. nu întîrzie a detrona cu totul vechile bombarde şi în curînd ĭel dădu naştere la o întreagă familie, de la sopran până la contrabas. Praetorius descriind familia fagotelor uzitate în sec. 17 le dă următoarele extensiunĭ:

1) *Diskant-F.*: sol_2—do_4
2) *F.-piccolo*: sol_1—re_4
3) *Chorist-F.*: do_1—sol_3
4) *Quart-F.*: sol_{-1}—re_3
5) *Quint-F.*: fa_{-1}—do_3

Instr.-ele acute însă, (1 şi 2) îndeplinind acelaş rol ca şi oboĭele, nu s'au bucurat de favoarea de care n'au întîrziat a se bucura cele grave, maĭ cu samă n°. 3, cari samanau deja cu cele de azĭ. Aceste instr.-e dădură naştere la diferite altele, cunoscute sub numele de *Courtaud*, *Cervelas*, *Bassanello*, *Schriari* ş. a., cari difereau prin formă, dar cari, toate instr.-e cu ancie dublă, căutînd a realiza o mare lungime de tub într'un mic volum, nu ĭerau decît fagote maĭ mult sau maĭ puţin perfecţionate, maĭ mult sau maĭ puţin primitive.

Instr.-ele luĭ Scheitzer, descrise de Praetorius, cari se bucurau de o mare consideraţie pentru calităţile fabricaţiuneĭ lor, aveau numaĭ două cheĭ; cu timpul numărul cheilor creşte astfel, că la începutul sec. 19 fagotul are deja 8 cheĭ, plus două micĭ pentru uşurarea producereĭ armonicelor. In prima jumatate a sec. 19. Adler şi Savary din Paris, Almenräder în Germania, Simiot în Lion, şi maĭ cu samă Ad. Sax în Paris, aduc fagotuluĭ diferite perfecţionărĭ. Totuşĭ F.-ul ĭe instr.-ul care a suferit maĭ puţine modificărĭ în timpurile moderne. Către 1854 deja s'a încercat a se aplica F.-uluĭ sistemul Böhm, (Triebert în Paris), dar fără multă reuşită, diviziunea raţională a tubuluĭ denaturindu-ĭ timbrul, şi sistemul de inele, din cauza lungimeĭ pîrghiilor, producînd o specie de clempănitură displăcută. Totuşĭ aceste încercărĭ n'au remas netructuoase, căcĭ au condus la invenţiunea instr.-elor numite *Sarusofoni* (v.).

F.-ele de azĭ sînt instr.-e de forma văzută în figura de maĭ sus, avînd 8 borte laterale pentru degete şi în general 16 cheĭ: Iele se construesc în treĭ dimensiunĭ deosebite.

1) F.-ul propriu zis, de dimensiune mijlocie, avînd o lungime totală a tubuluĭ de aproape 3 m., îndoit în două, are

o extensiune relativ enormă: *si*-$_1$—*fa*$_4$. Notele acute însă sînt de un timbru aspru şi greu de emis. De altmintrelea o ancie moale uşurează producţiunea sunetelor grave, o ancie tare a celor acute. F.-ul ĭe prin excelenţă un instr. de orchestră, şi nu apare decît excepţional în muzica de cameră (Beethoven, Septet op. 20, Quintet op. 16); cît pentru bandele de armonie, sonoritatea sa ĭe slabă în raport cu sonorităţile puternice ale başilor metalicĭ de cari dispun timpurile moderne. Deja Cambert în orchestra baletuluĭ seu *Pomone* (1659) îl întrebuinţază. Dar adevarata apariţiune în orchestră a F.-uluĭ datează de la Händel (*Rinaldo* 1711). Nicĭ Händel, nicĭ Bach însă, nicĭ chĭar Gluck în magistrala-ĭ orchestraţiune, nu-l întrebuinţază decît pentru a dubla basul instr.-elor de coarde. Haydn şi Mozart ceĭ întăĭ îl deosebesc de acesta şi fac din ĭel adevaratul bas al inst.-elor de suflare. Beethoven îl rîdică încă din acest rol secundar şi-ĭ pune în lumină calităţile luĭ expresive. După acesta Weber şi Meyerbeer reuşiră a descoperi nouă efecte încă de expresiune dramatică în resursele acestuĭ instr., care în adevăr are calităţĭ cu adevarat excepţionale. Pe lîngă extensiunea sa colosală, care îl face să joace în orchestră cînd rolul de tenor cînd acel de bas, are şi un timbru care se aliază minunat cu toate familiele orchestreĭ moderne, şi cu toată gravitatea sunetelor luĭ, ĭel se pretează la un joc destul de repede. Un gen particular al fagotuluĭ sînt salturile în octavă, în note bine accentuate (Beethoven Sinfonia 8; Meyerbeer *Hughenoţii*). De la Haydn ĭe obiceĭul a se scrie două părţĭ de F., scrise în partiţiune pe acelaş portativ, în cheĭa basuluĭ pentru notele grave, în cheĭa de tenor pentru registrul acut, notele sunînd astfel după cum sînt scrise.

Metode de fagot au scris Ozy, Blasius, Jancourt, Frölich, Küffner, Cugnier ş. a. cari au fost şi virtuozĭ remarcabilĭ.

2) *Contra-F.* (v.) sunînd octava gravă a F.-uluĭ ordinar.

3) *F.-quintă* sau *Quint-F.*, *Tenor-F.*, care sună o quintă maĭ sus de F.-ul ordinar: *fa*$_1$—*fa*$_4$. Numaĭ registrul acut, foarte rar întrebuinţat în F.-ul ordinar, nu ĭe de loc întrebuinţat în acesta. De altmintrelea nu se găsesc exemple de întrebuinţarea acestuĭ instr. în orchestră, unde în grav ĭe înlocuit cu avantaj de F.-ul ordinar, şi în acut de cornul englez sau de oboĭ.

In 1827 Savary din Paris a construit un *F. octavin*, sunînd octava F.-uluĭ ordinar, dar care n'a găsit aplicaţiune practică.

Numele de F. se dă încă în orgă unuĭ joc de tuburĭ cu ancie imitînd maĭ mult sau maĭ

puţin timbrul F.-uluĭ şi în armoniu la jumătatea gravă a joculuĭ al patrulea, a căruĭa jumătate acută ĭe numită *oboĭ*.

Fagot-contra=*Contra-fagot* (v.)

Fagotist ĭe acel ce cîntă din fagot (v.).

Fagott-geige (germ.)=fagot-violă, după L. Mozart ĭera un instr. de coarde şi arcuş, uzitat în secolul trecut, intermediar între viola actuală şi violoncel. Iera încă numit şi *Handbassl.*

Fagottino (it.), dim. de la *fagotto*, nume dat instr.-elor acute din vechĭa familie a fagotelor.

Fagotto (it.) = fagot (v.).

Fagottone (it.), augm. de la *fagotto*, v. *Contra-fagot.*

Fahnenmarsch (germ.) = marşul steaguluĭ, marş întonat de muzica la scoaterea şi la reîntrarea steaguluĭ.

Fa-la se numeau în sec. 16 şi 17, în Italia, cîntece pentru una sau maĭ multe vocĭ, în genul popular, fără text, cîntate pe silabe ca *fa-la*, sau *tra-la-la* ş. a., sau chĭar numaĭ terminate cu un refren pe asemenea silabe. M. Clementi a dat acest nume la micĭ bucăţĭ destinate pianuluĭ.

Falcon, nume dat în repertorul teatral muzical unor roluri cari pe lîngă calităţĭ vocale desvoltate prin arta cîntuluĭ cer şi o puternică expresiune dramatică. Astfel sînt: Alice în *Robert le Diable*, Rachel în *la Juive*, Valentine în *les Huguenots* ş. a. Numele le vine de la celebra cîntăreaţă M.-C. Falcon (1812-1897) care în cariera sa excela în astfel de rolurĭ.

Falş se zice în muzică de tot ce sună contrar legilor acustice sau conveţiunilor stabilite. Astfel *Sunet f.* ĭe acel ale căruĭ intervale cu sunetele ce-l înconjoară nu sînt în raporturile stabilite şi prin urmare sună displăcut pentru auz. *Interval f* vom avea cînd unul din sunetele ce-l formează ĭe f. *Acord f.* cînd conţine unul sau maĭ multe sunete f.-e sau cînd nu poate fi clasat în nicĭ una din categoriile de acorduri admise de ştiinţa armonieĭ. In acelaş sens se zice *Intonaţiune f.-ă*, *Expresiune f.-ă*, *Rezoluţiune f.-ă.* ş. a.

Coarde f.-e, *instr.-e f.-e*, sînt acele cari nu-s acordate sau maĭ bine zis acele cari, din cauze de defecte în construcţiunea lor, nu pot fi acordate. Maĭ cu samă coardele de intestine, din cauza inegalităţeĭ grosimeĭ lor, sînt supuse acestuĭ defect.

Persoanele ce nu-şĭ pot da samă de intervalele ce aud sau de justeţa unuĭ sunet, au *auz f.*, *urechie f.-ă*; acele cari nu pot reproduce cu vocea un sunet sau un interval auzit, au *voce f.-ă.* Una însă nu implică pe alta: sînt mulţĭ cîntăreţĭ cu vocĭ minutate şi cu urechĭ ce numaĭ la muzicanţĭ n'ar trebui să fie şi pe de altă parte vocea de compozitor ĭe proverbială.

Quintă f.-ă, quartă f.-ă, numesc unii teoretici quinta și quarta micșurată; alții deosebesc, dînd epitetul de f. numaĭ intervalelor formate din note ne aparținînd aceleĭașĭ tonalităților. Astfel de ex. *re-la♭* ar fi o quintă mică dacă aparține luĭ *do* minor sau *mi ♭* major și *falșă* dacă sîntem într'o altă tonalitate. Sînt deosebirĭ lipsite de fundament și fără avantaje practice.

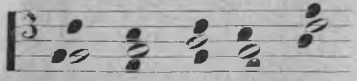
Relațiune f.-ă ĭe o relațiune discordantă dintre două sunete aparținînd nu aceluĭaș acord ci la două acorduri succesive (v. *Relațiune*).

Falset (it.: *Falsetto*, fr.: *Fausset*, germ.: *Fistel*) nume ce se dă registruluĭ acut al vocilor bărbătești, femeești și copilărești, registru numit și *de cap*, prin opoziție cu registrul grav și cel de mediu, numite *de pĭept*. Sunetul, pentru a se produce, cere aicĭ tensiunea cea maĭ mare a coardelor vocale, cari nu vibrează decît în partea lor superioară, pe cînd în registrul de pĭept ĭele vibrează în toată întregimea lor. Timbrul acestuĭ registru diferă foarte mult de acel al voceĭ ordinare, apropiindu-se de al flautuluĭ. Studiul poate egaliza la femeĭ și copiĭ timbrul falsetuluĭ cu acel al registruluĭ de pĭept; la tenorĭ această egalizare nu ĭe posibilă decît pentru notele grave ale acestuĭ registru, timbrul alterîndu-se și devenind din ce în ce maĭ anormal cu cît notele sînt maĭ acute. Cît pentru basĭ, ĭeĭ de ordinar renunță cu totul la întrebuințarea acestuĭ registru, mulțumindu-se cu registrul de pĭept.

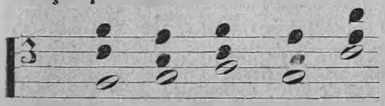
Falsetist, nume dat cîntăreților exercitați în registrul de *falset* (v.). Maĭ cu samă înainte de sec. 17 ĭerau apreciațĭ acest fel de cîntăreți, căcĭ vocile de femeĭ ne fiind admise în biserică și notațiunea proporțională fiind prea complicată pentru a fi învățată de copiĭ, partidele de altist și de sopran ĭerau ținute în corurile bisericești de barbațĭ exercitațĭ în acest scop și numițĭ falsetiștĭ, *alti naturali*, *tenori acuti* ș. a. (v. *Alto*). Trebue a deosebi pe aceștia de cîntăreții cari pe lîngă studiu și exercițiu aveau nevoĭe și de alte sacrificiĭ pentru a putea ține aceste partide acute, (v. *Castrat*).

Falso-bordone (it), *Faux-bourdon* (fr.) ĭe una din cele maĭ vechĭ forme ale cîntuluĭ polifon, analoagă cu vechĭul *organum* (v.) dar de care se deosebea de la origină chĭar prin aceĭa că pe cînd acesta nu admitea de cît consonanțe perfecte, octava și quinta sau resturnarea acesteĭa, quarta, F.-b. se baza pe terță și sextă. Acest gen se desvoltă în Anglia, unde ĭera numit *Fa-burden* și ĭera în două sau treĭ vocĭ. F.-b. în două vocĭ consta dintr'un cînt dat (*Cantus firmus*), și dintr'o a doua partidă care mergea paralel, în terțe superioare sau in-

ferioare. In treĭ vocĭ, pe lîngă cîntul dat ţinut de tenor, se adăuga o a doua parte (contratenor), o serie paralelă de terţe superioare, care însă începea şi sfîrşea de regulă cu quinta, şi o a treĭa, în terţe inferioare, care începea şi sfîrşea în unison:



Cum însă în realitate această a treĭa partidă se executa de o parte superioară, suna cu o octavă maĭ sus astfel că se obţinea o serie de acorduri de terţă şi sextă:



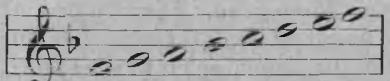
şi bucata avea un „bas falş“ pentru că basul notat executîndu-se cu o octavă maĭ sus, ca adevarat bas remînea tenorul; de aicĭ expresiunea: a cînta cu bas-falş = *falso-bordone*. Ie una din explicaţiunile ce se dă acesteĭ expresiunĭ, căreĭa de altmintrelea i se maĭ dă şi altele tot atît de plausibile.

Cu timpul şi cu desvoltarea cîntuluĭ polifon şi acest gen trecut pe continent a luat o desvoltare maĭ mare prin maĭştriĭ francezĭ, flamanzĭ şi italienĭ şi s'a dat numele de F.-b. la o armonizare simplă a cîntuluĭ dat, dar fără a se maĭ păstra mişcarea paralelă, ci în acorduri consonante, notă contra notă. Maĭ tîrziu încă, şcoala contrapunctuluĭ vocal din sec. 16 şi 17 îşĭ exercitează influenţa sa. Pe lîngă un *cantus firmus* luat din cîntul gregorian, care cele maĭ de multe orĭ ĭera respectat, se scrieau melodiĭ în contrapunct din ce în ce maĭ încărcate de formule şi de ornamente, sau chĭar, păstrîndu-se o simplicitate în scriere, o învoĭală tacită între compozitorĭ şi executanţĭ făcea că bucăţĭ întregĭ notate notă contra notă, ĭerau la execuţiune încărcate de ornamente *alla mente*. Astfel pare că se cînta prin tradiţiune în capela sixtină celebrele *miserere* ale luĭ Allegri, Baj, Dentice.

Cum se vede, în cursul timpuluĭ, F.-b. a fost o expresiune prin care se denumea armonizarea în maĭ multe vocĭ a unuĭ cînt dat, şi în acest sens ĭel s'a menţinut în stilul bisericeĭ apusene pănă în zilele noastre. Numaĭ inovaţiunile armonice aduse de cursul timpuluĭ fac că un F.-b. modern nu maĭ are aproape nimic comun cu *Fa-burden* primitiv.

Tot numele de F.-b. s'a dat în cîntul bisericeĭ apusene speciĕĭ de psalmodie în care fraze întregĭ sînt zise pe o aceĭaşĭ notă aproape pănă la sfîrşit.

Fa major, tonalitate bazată pe nota *fa* ca tonică şi avînd ca armatură un bemol:

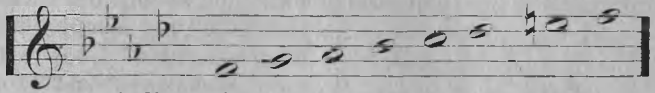


Ie una din cele maĭ întrebu-

inţate. Schubart în opul seu „Ideen zur einer Aesthetik“ îi atribuĭe puterea expresivă a mulţumireĭ şi liniştieĭ (v. *Caractere*).

Fă-mi, denumirea semitonuluĭ pogorîtor în solmizarea prin mutaţiunĭ, orĭ unde ar fi fost ĭel aşăzat.

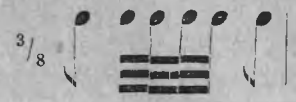
Fa minor, tonalitate bazată pe *fa* ca tonică şi ca paralelă a luĭ *la*♭ major avînd ca armatură patru bemolĭ;



In gama melodică suitoare se becarizază de ordinar nota *re*, pe cînd în cea pogorîtoare se restabileşte bemolul luĭ *mi*. Caracteristica expresivă a acesteĭ tonalităţĭ ĭe (Schubart: „Ideen zu einer Aesthetik“) melancolia, plîngerea celor pĭerduţĭ, desolarea (v. *Caractere*).

Fan sau *Phan*, specie de *Ceng* (v.) uzitat în Siam.

Fandango, cel maĭ naţional din dansurile populare spaniole, jucat de ordinar de un barbat şi o femeĭe. Muzica ĭe o alternaţiune de cuplete cîntate, în timpul cărora danţuitorĭĭ stau şi o mişcare ritmică a castanetelor, totul bine înţăles cu obligatul acompaniament al chitareĭ. Măsura ĭe $^3/_8$, mişcarea vioaĭe, şi castanetele execută figura ritmică:



Se maĭ numeşte şi *Rondena* şi *Malaguena*. Din Spania a trecut în sudul Francieĭ şi în Italia, unde se cîntă şi se dansază însă cu modificărĭ.

Fanfară, semnal de un caracter viu, marţial, destinat trompetelor, format din sunete luate din seria armonicelor şi terminîndu-se de ordinar pe dominantă. Origina acestor semnale trebuĭe a o căuta în Franţa. Tot astfel se numesc arĭĭ destinate trompetelor de vînătoare, în $^6/_8$, mişcare *allegro* sau *allegretto*. Efectul pitoresc al acestor arĭĭ nu a întîrziat a fi reprodus în muzica dramatică şi chĭar în piese care nu ĭerau destinate a fi însoţite de muzică. Astfel maĭ multe scene din pĭesele luĭ Shakespeare sînt acompaniate de F.-e. Printre exemplele celebre de F.-e ce ne procură muzica dramatică se citează F. anunţînd sosirea guvernoruluĭ în *Fidelio* de Beethoven, acea din actul al doilea din *Struense* de Meyerbeer ş. a. In operile luĭ Wagner asemenea găsim numeroase exemple. In afară de teatru încă s'au scris bucăţĭ imitînd în muzica sinfonică caracterul F.-elor de vînătoare. Weber a scris o F. pentru 20 de trompete în *do*.

Numele de F. se dă încă (maĭ cu samă în Franţa), la o ban-

dă de muzicanţĭ numaĭ cu instr.-e de suflare aşa zise de metal: cornĭ, cornete, trompete, tromboni; saxhornĭ, saxotrombe, cărora cîte o dată li se adaugă instr.-e de percusiune. Muzicele regimentelor de cavalerie şi a celor de vînătorĭ sînt în general F.-e, pe cînd a celor lalte regimente de infanterie sînt armoniĭ. La expoziţia de electricitate ţinută la Paris în 1881 a figurat sub numele de *F. d'Ader* un aparat care întărea puternic o arie cîntată cît de încet.

Fang-hiang, instr. chinez, analog cu acel numit *King* (v.) de care se deosebeşte numaĭ prin aceĭa că în loc de pĭetre sonore are 16 bucăţĭ de lemn tare, diferit acordate, ce se lovesc cu un cĭocan. Pare ca a fost imaginat de împaratul Hang-hi, în 1679.

Fango-fango, fluĭer primitiv, uzitat la locuitorĭĭ unor insule din Oceania. Ie format dintr'o trestie închisă la ambele capete prin două noduri ale ĭeĭ; o deschizătură în apropierea unuĭ capăt serveşte pentru insuflarea aeruluĭ, pe cînd alte cîteva borte laterale servesc pentru regularea sunetuluĭ. Caracteristic ĭe că aerul nu ĭe insuflat cu gura, ci cu nasul. Un fluer analog ĭe numit *Sigu*.

Fantastic epitet dat maĭ întăĭ (către 1830) unor compoziţiunĭ oare cum condemnîndu-le, şi arătînd prin aceasta că în ĭele capricĭul şi fantazia compozitoruluĭ nu au ţinut samă de nicĭ o stavilă, nu numaĭ în privinţa formeĭ, dar şi în ceĭa ce priveşte structura armonicĭ, frazarea, în totul într'un cuvînt. Numaĭ în timpurile maĭ nouă acest epitet a început a-şĭ lua şi în muzică adevaratul seu înţăles, aplicîndu-se la compoziţiunĭ dramatice sau descriptive trătînd un subiect fantastic, în care intervenirea de forţe supranaturale joacă rolul principal. In acest sens avem compoziţiunĭ f.-e în genul sinfonic: *Damnaţiunea luĭ Faust* şi *Sinfonia f.-ă* (Berlioz), *Manfred* (Schumann), *la Danse macabre* (Saint-Saëns) *le Chasseur maudit* (C. Franck), *Erlkönigstochter* (N. Gade) ş. a., baleturĭ fantastice: *Coppelia* (L. Delibes). *Korrigane* (Widor), opere f.-e: *Freischutz* (Weber), *Robert le Diable* (Meyerbeer), *le Timbre d'argent* (Saint-Saens), *le Songe d'une Nuit d'Eté* (A. Thomas), *Hänsel und Grettel* (Humperdinck) ş. a.

Fantazie (it.: *Fantasia*, fr. *Fantaisie* germ.: *Phantasie*) nume dat maĭ întăĭ unor compoziţiunĭ instr.-ale fără formă hotărită, şi cari privite astăzĭ nu s'ar putea spune de ce autorĭĭ lor le-au dat numele de F. şi nu pe acela de *Praeambulum*, *Ricercar*, *Sonata*, *Toccata* ş. a. In adevăr, toate aceste forme aveau la început caracterul comun de a consta din desvoltarea fugată sau din imitaţiunĭ libere asupra uneĭ teme. Ast-

fel sînt primele compoziţiunĭ instr.-ale ale luĭ Newsiedler, Gabrielli, ş. a. purtînd numele de F.

După stabilirea diferitelor forme muzicale, s'a păstrat numele de F. bucăţilor ne adoptînd nicĭ una din aceste forme, sau maĭ bine zis a căror formă depindea absolut de gustul şi inspiraţiunea compozitoruluĭ, fără ca acesta să se supuie uneĭ schiţe anumite. In acest gen de compoziţiunĭ compozitorul dădea liber curs inspiraţiuneĭ sale, şi în ĭele îşĭ găseau locul cele maĭ îndrăsneţe, cele maĭ neobicĭnuite combinaţiunĭ armonice, cele maĭ neaşteptate modulaţiunĭ, cele maĭ libere variaţiunĭ ale temelor.

Astfel vedem maĭ întăĭ F. sau ca o bucată independentă sau ca o bucată servind de introducţiune, un preludiu foarte liber desvoltat, înaintea uneĭ fugĭ. Cele întăĭ compoziţiunĭ de valoare de acest gen aparcu Bach, care ne-a lăsat atît fantaziĭ independente (ca F. în *sol* pentru orgă) cît şi bucăţĭ intitulate astfel şi servind de întroducere altor bucăţĭ (ca *F. cromatică şi fugă* pentru clavecin, *F. şi fugă* pentru orgă). După Bach forma sonateĭ fiind stabilită, F. începe a fi opusă acesteĭa. Astfel Mozart pe lîngă maĭ multe alte fantaziĭ remarcabile pentru piano, a lăsat şi frumoasa F. care precede sonata sa în *do* minor. După acesta Beethoven, în afară de F. pentru piano, cor şi orchestră, dă titlul de „quasi una“ F., la două dintre sonatele sale pentru pianu (op. 27) raportîndu-se prin aceasta la forma lor liberă, şi pe drept nimic nu l'ar fi oprit a da acest titlu şi la altele, maĭ cu samă ultimelor.

In genul acestor fantaziĭ, produse adevarat artistice, pot fi citate încă exemple de Schubert şi Liszt pentru piano, de Schumann pentru piano şi pentru piano şi clarnetă, de C. Franck pentru orgă ş. a.

Un alt gen de F. ĭe inaugurat pe la începutul sec. 19 prin pianistul D. Steibelt, care uzurpă acest nume dîndu-l la bucăţĭ ce nu ĭerau decît o amalgamă de motive, fie populare, fie luate din opere, fie în fine o serie de improvizaţiunĭ asupra uneĭ melodiĭ, asupra uneĭ ariĭ, cele maĭ de multe orĭ maĭ jos de mediocră, care nemulţumită a toci dinţiĭ de pe cilindrele minavetelor, revenea la atac pentru a face să sbîrnîe coardele sub degetele turbate ale pianiştilor. Acest gen de compoziţiunĭ, dacă li se poate da acest titlu, inaugurat în 1805 de Steibelt prin o F. pe motive din opera *Zauber-flöte* de Mozart, se bucură un timp şi se bucură încă de marea favoare a amatorilor pianiştĭ. Dacă lăsăm la o parte partea comercială a lucruluĭ, acest gen de compoziţiune nu serveşte decît a satis-

face dorința neînfrînată de a scrie a celor ce n'au ideĭ și a face să piardă timpul aceĭ ce n'au ce face cu ĭel.

De prisos a adăugi că cu timpul genul și-a lărgit cîmpul de acțiune, și de la piano a trecut la celelalte instr.-e și chĭar la orchestră și maĭ cu samă la bande de armonie (v. *Potpuri*, *Ilustrațiune*, *Selectiune*, *Centon*, *Uvertură* ș. a.).

Fără cuvinte, epitet dat la bucățĭ instr.-ale, maĭ cu samă destinate pianuluĭ, dar afectînd forma unor bucățĭ vocale. Astfel sînt *Cîntece*, *romanțe f. c.* (germ.: *Lieder ohne worte*, fr.: *Romances sans paroles*).

Farandola (fr.: *Farandole*) dans popular provansal de un caracter vesel, vĭoĭ și de o mișcare repede. Danțuitoriĭ, avînd în fruntea lor pe muzicanțĭ și ținîndu-se cîte doĭ de mînă sau formînd un lung lanț, înaintează urmînd ondulațiunile curbeĭ capricioasă descrisă de ceĭ ce conduc. F. ĭe prin urmare maĭ mult un marș dansat, obicĭnuit maĭ cu samă în cortegiile serbărilor. Muzica ĭe în măsura $^3/_8$, în mișcare repede. Compozitoriĭ moderni au introdus F. în teatru: Gounod în *Mireille*, Bizet în *l'Arlésienne*; acest dans a procurat chĭar titlul și subiectul unuĭ întreg balet, de T. Dubois.

Farce (fr.) = farsă (v.).

Farsă (it.: *Farsa*), nume dat la piese de teatru de un gen comic, fără nicĭ un fond artistic și bazîndu-se numaĭ pe o serie de momente unele maĭ caraghĭoaze decît altele. Ie cel maĭ jos grad al arteĭ dramatice. Uzitat în Franța deja de prin sec. 12, sub numele de *Sottie*, acest gen își are la toate națiunile cu o literatură teatrală tipurile ĭeĭ: spaniolul *Gracioso*, italienii *Arlechino* și *Scaramuccia*, germanii *Hanswurst* și *Kasperle*, francezul *Jocrisse* ș. a. au făcut să rîdă multe generațiunĭ. Totuși, în timpurile moderne genul ĭe aproape cu totul decăzut. — În Italia sub numele de *F. muzicală* se înțălege o specie de operă bufă într'un act.

Fasciĭ (fr.: *Eclises*, germ.: *Zargen*), nume dat păreților laterali, șușenișteloi de lemn carĭ unesc între ĭele cele două table de armonie ale violinelor, chitarelor ș. a. Înălțimea acestor F., determinînd capacitatea lăzeĭ de resonanță, influențază mult asupra sonorității instr.-elor.

Fastoso (it.), cuvînt întrebuințat cu termin de exp. = cu mîndrie, cu măreție, cu pompă.

Față, nume întrebuințat de unĭ autorĭ francezĭ (*Face*) vorbind despre acorduri, în acelaș sens cu poziție (v.).

Fațadă (fr.: *Façade*) nume dat în orgĭ grupuluĭ de tuburĭ ce se așază în fața instr.-uluĭ și lemnăriei înconjurătoare, căreĭa de obiceĭ i se dă un aspect arhitectural.

Fausse (fr.) = falșă (v. *Falș*).

Fausset (fr.) = falset (v.).

Faux (fr.) = falş (v.).

Faux-bourdon v. *Falso-bordone.*

F dur, în terminologia germană = *fa* major.

Fe, silabă uzitată în aşa numita *bebisatio* (v.) şi corespunzînd noteĭ numită astăzĭ *fa.*

Feerie, representaţiune teatrală, de mare spectacol, cu un subiect fantastic (v.), supranatural, în care genĭĭ atot puternice, spirite supra omeneştĭ, joacă un rol important. In toate aceste reprezintaţiunĭ, în cari elementul miraculos ţine primul rang, muzica ţine şi ĭea un rol maĭ mult sau maĭ puţin important, şi sînt chĭar opere cari nu sînt altă ceva decît feerĭĭ puse în muzică. In majoritatea cazurilor însă, în acest fel de reprezintaţiunĭ, atenţiunea spectatoruluĭ ĭe solicitată de frumuseţa, luxul şi varietatea decorurilor şi a costumurilor, de surprizele mecaniceĭ teatrale, de graţiele baleturilor, într'un mod cu mult maĭ puternic decît de interesul acţiuneĭ dramatice şi de frumuseţa intrinsecă a muziceĭ. *Armide* de Lulli inaugură seria operilor de acest gen, care găsind atita favoare în gustul spectatorilor a fost urmată de *Persée, Phaeton Bellerophon*, ş. a. de Lulli, de *Zoroastre* (Rameau), de *Zemire et Azor* (Gretry); *Aline* (Monsigny), *Aladin* (Nicolo), *le Lac des Fées* (Auber), *Zauberflöte* (Mozart), *Oberon* (Weber), sînt jaloane care prelungesc seria pănă în zilele noastre cînd elementul feeric a luat o aşa importanţă în drama muzicală că cele maĭ măreţe producţiunĭ ale perioadeĭ contimporane sînt adevarate feerĭĭ muzicale. Astfel ĭe *Sigurd* de Reyer, astfel sînt cea maĭ mare parte din lucrările luĭ Wagner şi a maĭştrilor modernĭ.

Feint (fr.) = prefăcut, epitet dat maĭ de mult notelor atectate de un diez sau un bemol accidental (v. încă *Fictus*).

Feld (germ.) = cîmp, lagăr, cuvint ce întră în combinaţiune cu diferite altele. Astfel

F.-flöte, F.-pipe, F.-pfeife, jocurĭ de orgă, imitînd timbrul flueruluĭ.

F.-musik = muzică militară.

F.-stücke = semnale militare.

F.-ton, nume dat tonalităţeĭ *mi* bemol major, luată ca tonalitate a celor maĭ multe instr.-e uzitate în muzicele militare.

F.-trompete = trompetă de cavalerie.

F.-trummet, numeşte Virdung (1511) o trompetă lungă, îndoită de treĭ orĭ.

Fele, specie de violină uzitată în ţările scandinave; are patru coarde (de ordinar acordate la_2-re_3-la_3-mi_4) puse în vibraţiune de arcuş şi cite o dată şi alte patru coarde simpatice întinse sub cele principale.

Femeĭesc sau *femenin*, epitet dat în muzică unuĭ ritm cînd ultima sa notă cade pe un timp slab, prin opoziţie cu epi-

tetul *masculin* sau *bărbătesc*, dat unuĭ ritm a căreĭa ultimă notă cade pe un timp tare, aceasta prin analogie cu aplicarea acestor epitete unuĭ vers, după cum ultima silabă a acestuĭa ĭe scurtă sau lungă. Asemenea şi o cesură (v.) poate fi *masculină* sau *femenină*.

In coruri se dă epitetul de *femeĭeşti* vocilor acute, sopranĭ şi altişti, propriĭ femeilor. Astfel „un cor de vocĭ femeĭeştĭ“ ĭe un cor format numaĭ din sopranĭ şi altişti, chĭar cînd aceste vocĭ sînt ţinute de copiĭ. Cele maĭ de multe orĭ aceste coruri sînt scrise pentru treĭ vocĭ (sopran I şi II şi altist) sau chĭar pentru patru (sopran I şi II, altist I şi II). Cînd însă au o prea mare durată, ĭele devin monotone şi lipsa vocilor grave se face repede simţită.

In corurile bisericeştĭ femeile nefiind decît excepţional admise a cînta, partidele destinate acestor vocĭ sînt ţinute actualminte de obiceĭ de copiĭ, ĭar în primiĭ secolĭ aĭ muziceĭ polifonice, pe cînd greutăţile notaţiuneĭ muzicale o făceau inaccesibilă copiilor, aceste partide ĭerau ţinute de barbaţĭ în falset sau de castraţĭ (v. *Alto*, *Castrat*, *Falsetist*). Această proibiţiune a femeilor de a cînta în biserică ĭe de vechĭe dată. Deja în cultul evreu nu le ĭera permis a cînta, şi în biserica creştină tăcerea femeilor ĭe impusă printr'un sinod ţinut la Antiohia în sec. 4 şi bazată pe un text al Sf. Pavel: „*taceant mulieres in ecclesia.*“ Acest text totuşĭ pare că se rapoartă maĭ mult a opri femeilor votul în chestiunĭ de doctrină, de cît a le opri cîntarea. Orĭ cum această hotărîre a sinoduluĭ din Antiohia ĭe încă în vigoare. Papa Clement 14, vroind a înlătura pe castraţĭ şi pe falsetişĭ din biserică, permise (1769) ca în corurile bisericeştĭ vocile acute să fie ţinute de femeĭ. Această permisiune a luĭ însă nu avu multă durată, şi chĭar azĭ, atît în biserica apusană cît şi în cea răsăriteană, femeile nu sînt decît excepţional admise a cînta la serviciul divin. Şi totuşĭ prin stabilitatea acestor vocĭ, permisiunea participăreĭ lor în corurile bisericeştĭ ar aduce nu numaĭ o mare uşurinţă în studiul repertoruluĭ, dar încă s'ar putea îmbogăţi mult acest repertor.

Feniciau. epitet dat de vechiĭ Greci uneĭ speciĭ de mic *aulos* (v.) pe care-l numea şi *gingras* (v).

Fereastră v. *Urechie*.

Fericirĭ, nume dat unor cîntărĭ din Liturgie, cu textul luat din Testamentul nou. Se numesc astfel fiind că fie care stih începe cu cuvîntul „fericiţĭ.“ Se cîntă înainte de *Sfinte Dumnezeule* şi corul le cîntă de obiceĭ în recitativ.

Fermata (it.) v. *Coronă*.

Fermezza (it.) = tărie. *Con F.* = cu tărie, cu hotărîre, termin de expresiune.

Fernambuc, lemn brazilian, de o coloare roşietică, întrebuinţat în factura instrumentală mai cu samă pentru construirea arcuşelor. Cel întăi care i-a apreciat calităţile în acest scop a fost F. Tourte, la sfirşitul secoluluĭ trecut (v. *Arcuş*).

Fernwerk numesc Germanii jocul de orgă pe care Francezii îl numesc *Cornet d'Echo*, şi care ĭe destinat a produce efecte de ecou, de îndepărtare.

Feroce (it.), termin de expresiune = cu sălbătăcie.

Fes, în terminologia germană = *fa* bemol.

Festival, nume dat în general la audiţiunĭ muzicale la cari ĭea parte un mare număr de cîntăreţĭ sau instr.-iştĭ, fie aceste audiţiunĭ organizate cu ocaziunea unor serbărĭ naţionale sau populare, fie ca un concert monstru dat în onoarea unuĭ compozitor sau spre amintirea uneĭ date importante în istoria muziceĭ, fie cu simplul scop al adunăreĭ acesteĭ mase muzicale, sau ca un stimulent la lucru pentru societăţile muzicale.

Patria originară a F.-elor ĭe Anglia, unde mulţimea societăţilor corale şi instr.-ale face maĭ uşoară întrunirea unuĭ mare număr de executanţĭ. Astfel deja din începutul sec. 18 vedem organizîndu-se, unele anual, altele la doĭ sau la treĭ anĭ, audiţiunĭ monstre date în sale imense sau în aer liber, de cantităţĭ imense de vocĭ sau instr.-e. Se citează în acest sens: *Sons of the Clergy F.-s*, la biserica St. Paul din Londra, organizate la 1709; *Tree Choirs F.-s*, ţinute succesiv la Gloucester, la Worcester şi la Hereford, de la 1724; apoĭ audiţiunea anuală a oratoriuluĭ *Messia* de Händel, la Londra, de la 1749; altele au loc la Liverpol, la Manchester, ş. a. unde executanţiĭ se numără cu miile. Ca un exemplu de F. monstru dat în onoarea unuĭ compozitor se citează acel dat la Cristal-Palace, în onoarea luĭ Händel: 2600 de coriştĭ şi 1200 de instr.-iştĭ ascultaţĭ de un public de peste 22000 de auditorĭ! Se înţelege că acest gen de F.-e nu poate avea decît meritul măreţieĭ şi interesul curiozităţeĭ, enormitatea maseĭ excluzînd orĭ ce delicateţă de expresiune.

După modelul Englezilor, Americanii n'au lipsit a organiza la rîndul lor de aceste audiţiunĭ; se înţelege însă că ne avînd tradiţiunile artistice ale Englezilor, nu pot ajunge nicĭ la rezultatele la cari ajung aceştia.

Un cu tot alt interes prezintă F.-ele organizate în Germania, în Franţa şi în celelalte ţărĭ ale continentuluĭ. Aceste F.-e s'au născut din obiceĭul societăţilor muzicale maĭ întăĭ a se întruni între ĭele şi apoĭ a concura. Societăţĭ muzicale, venite din localităţile cele maĭ depărtate se adună într'o lo-

calitate şi execută diferite bucăţi în faţa unei mulţimi imense atrasă de aceste serbări. Se înţelege că programele acestor serbări, cari durează adese mai multe zile, variază nu numai cu locurile şi obiceiurile, dar şi cu genul societăţilor puse în prezenţă, cu mijloacele de care se dispune prin urmare. In fie care ţară sînt societăţi generale sau se constituesc comitete cari organizază F.-ele la epoci anumite, fixază premiile şi condiţiunile concursurilor.

In Germania cele întâi F.-e datează de pe la sfîrşitul sec. trecut, dar până pe la 1800 aceste serbări au un caracter pur local. In curînd însă societăţile de prin oraşele vecine încep a fi invitate la aceste serbări a căror cerc se întinde continuu. De pe la 1826 a început a se organiza F.-e cu concursuri şi cu distribuţiuni de premii ş. a. (v. *Concurs*) şi cu cît ne apropiem de timpurile mai nouă, cu atît numărul acestor serbări creşte, şi nu ie rar a se vedea întrunite într'un orăşel 70 până la 80 de societăţi cu 1500 până la 2000 de executanţi.

In Franţa instituţiunea F.-elor nu ie anterioară anului 1846, cînd avură loc cele întâi, la circul de la *Champs-Elysees*, cu aproape 1000 de executanţi. Apoi s'a organizat F.-e din ce în ce mai des şi numărul lor anual astăzi ie foarte mare, în fie care oraş organizîndu-se asemenea concursuri la cari ieau parte un mare număr de societăţi, corale sau instr.-ale, numărul total al acestora fiind în Franţa de peste 5000! Expoziţiunile mai cu samă au dat ocaziuni la serbări muzicale grandioase. Astfel pe cînd la 1857 vedem la palatul industriei prima întrunire generală a orfeoniştilor din Franţa, 172 de societăţi cu peste 3000 de executanţi, la 1867 vedem un F. ce durează opt zile; acelaş lucru ie la expoziţiunile din 78 şi 89 cari asemenea au dat ocaziuni la serbări muzicale şi la concursuri la cari au participat mii de cîntăreţi şi instr.-işti.

Urmînd exemplul dat de vechile capele (v.) ale principilor şi ale suveranilor din secolii trecuţi, timpurile moderne au instituit şi iele concursuri internaţionale la cari participă cele mai bune societăţi sau bande muzicale din diferitele ţări. Astfel de concursuri cari au fost inaugurate cu expoziţiunea din Paris de la 1878, s'au organizat în urmă în diferite rînduri şi în diferite oraşe şi cel mai recent de acest gen ieste acel organizat la Viena cu ocaziunea cincantenaruluĭ împăratuluĭ Frantz-Iosef între bande de armonie, concurs la care participă şi una din bandele militare romîne, sub direcţiunea d-luĭ Ivanovici, inspectorul general al muzicelor militare.

In ţara noastră pare că cel întăĭ F.-concurs muzical a fost acel organizat de Expoziţiunea cooperatorilor, în Iaşi la 1884, la care au luat parte maĭ multe muzicĭ militare, corul mitropolitan şi maĭ multe tarafurĭ de lăutarĭ. Asemenea s'au organizat în diferite rînduri audiţiunĭ muzicale date de corurĭ formate dintr'un mare număr de cîntăreţĭ. Cel întăĭ în acest gen pare a fi corul de peste 100 de vocĭ ce a cîntat în Bucureştĭ, la 10 Maĭ 1881 sub direcţiunea d-luĭ Wachman, la serbările încoronăriĭ. La 5 Iunie 1883, în Iaşĭ, la serbările de desvălirea statuieĭ luĭ Ştefan cel mare, a cîntat un cor, sub direcţiunea d-luĭ G. Muzicescu, format din corurile mitropolitan şi Sf. Spiridon şi alţĭ cîntăreţĭ, în totul aproape 150 de vocĭ. Cu anul curent (1898), s'a inaugurat sĕrbările şcolare de la 10 Maĭ, participînd şi corurĭ formate dintr'un mare număr de elevĭ; anul acesta numărul elevilor coriştĭ a fost la Iaşĭ de aproape 600, sub direcţiunea autoruluĭ acestuĭ op, ĭar în Bucureştĭ de peste 1500, sub direcţiunea d-luĭ G. Brăteanu.

Festivo sau *Con festivita* (it.), termin de expr. cerînd o execuţiune măreaţă, pompoasă.

Ff. prescurtare în loc de *Fortissimo* (v.).

F-fa-ut, nume dat pe timpul solmizăreĭ prin mutaţiuneĭ sunetuluĭ numit astăzĭ *fa*, cari lua cînd numele de *fa* cînd pe acel de *ut*, după exacordul în care se solmiza.

Fi silabă întrebuinţată în aşa numita *Bebisatio* pentru nota numită astăzĭ *fa*♯. Hammer propune în 1727 silaba *fi* ca a şaptea adause pe lîngă cele şase aretine, pentru a denumi nota care s'a numit în urmă *si*.

Fiasco (it.) = butelcă, în limbagĭul teatral exprimă că o piesă, o operă, o lucrare artistică, un cîntăreţ sau un artist în general n'a fost găsit după gustul publiculuĭ, n'a fost agreat. Astfel în loc de a se zice că o operă „a căzut“ se zice că „a făcut F.“ precum în loc de a se zice că „a avut o reuşită splendidă“ se zice „a făcut *furore*“.

Fibel sau *Fibelbrett* (germ.) = monocord (v.).

Fictus (lat.) = prefăcut, epitet dat de autoriĭ Evuluĭ mediu uneĭ melodiĭ (*Cantus f.*) cînd acesta nu se cînta în poziţiunea naturală a tonalităţeĭ din care făcea parte, ci transpusă maĭ sus sau maĭ jos, ceĭa ce aducea întroducerea de accidenţĭ. De aicĭ expresiunile de *Toni ficti*, cari nu ĭerau altă ceva decît game transpuse şi *Muzica ficta*, muzică scrisă în aceste game transpuse.

Fiddle (engl.) v. *Fiedel*.

Fides sau *fidis* (lat.) = coardă şi instr. de coarde. De aicĭ; *fidicen* = instr.-ist; *fidicino* = a cînta dintr'un instr. de coarde. *Fidula* şi *fidicula* au fost maĭ

întăĭ nume date la instr.-e de coarde pişcate de un plectru, apoĭ la instr.-e de specia violeĭ (v. *Fiedel*).

Fiducia (it.) = încredere. *Con F.*, ca termin de expr. = cu încredere, cu siguranţă.

Fiedel (germ.) de la *Fidula* (lat.) nume ce se găseşte maĭ întăĭ (prin sec. 9 şi 10) atribuit unuĭ instr. de coarde pişcate de un plectru. Apoĭ (în sec. 11) apare ca denumire pentru instr.-e de coarde şi arcuş, viole primitive prin urmare. Iel se menţine până prin sec. 14, cînd începe a i se prefera pe acel de *viola* (it.) şi *Geige* (germ.). Astăzĭ numele de F. se dă în Germania ca şi *Fiddle* în Anglia la violine de calitatea cea maĭ proastă. Pe cînd însă în Anglia numele de *Fiddler* se dă orĭ căruĭ violonist, chĭar virtuoz, în Germania acel de *Fiedler* se întrebuinţază în acelaş sens cum am zice la noĭ *scripcar*, cu o nuanţă de ironie, şi de despreţ.

Fiero, *fieramente*, *con fierezza* (it.) ca terminĭ de expr. = cu mîndrie.

Fife (engl.) v. *fifre*.

Fifre (fr.), cea maĭ mică varietate de flaut (v.); are 6 borte laterale şi nicĭ o cheĭe. De ordinar în *si* ♭ sau în *re*, cu extensiune de două octave (*si* ♭$_3$—*si* ♭$_5$ sau *re*$_4$—*re*$_6$) şi de un timbru foarte pătrunzător. Originar din Elveţia, de unde şi numele de *flaut elveţian* ce i se maĭ dă (fr.: *flûte suisse*, germ.: *Schweitzer-pfeife*) a fost întrebuinţat până în secolul nostru în diferitele armate europene, împreună cu darabana, şi ĭe menţionat deja în *Orchessografia* luĭ Thoinot-Arbeau (1588). A fost detronat de *octavin* (v.) şi de goarnă.

In armoniu se dă acest nume jumătăţeĭ acute a joculuĭ 3, a căreĭ jumătate gravă ĭe numită *Clairon* sau *trompetă*.

Figură în muzică însamnă maĭ întăĭ în general diferitele semne întrebuinţate în notaţiune şi în special acele ce se raportă la durata sunetelor (v. *notă*) şi a tăcerilor (v. *pauză*.).

Apoĭ prin F. se maĭ înţălege încă un grup de note, maĭ mult sau maĭ puţin caracteristic fie prin desemnul melodic, fie prin acel ritmic. De aicĭ verbul *a figura*, adică a introduce mişcare în mersul diferitelor partide ce compun un tot muzical. Aceasta se obţine prin schimbarea de poziţiune a acordurilor, prin împărţirea notelor de durată lungă în alte note de durată maĭ mică, producîndu-se astfel micĭ figurĭ ritmice, şi maĭ cu samă prin introducerea de note melodice, brodăriĭ, note de pasaj ş. a., producîndu-se astfel diferite figurĭ melodice. Acest artificiu de compoziţiune ne dă ceĭa ce se chĭamă un *cînt figurat*, un *bas figurat*, un *contrapunct figurat*, o *armonie figurată* ş. a. *Figuraţiunea* aduce fie-căreĭ partide un maĭ mare interes melodic, maĭ multă viaţă şi

compoziţiuneĭ îĭ dă un aspect maĭ artistic.

Numele de F. se dă încă în unele dansurĭ maĭ complicate diferitelor părţĭ ce compun aceste dansurĭ. Astfel un *Cadril*, sau un *Cotillon* ş. a. se compun din maĭ multe figurĭ.

Figura corta (lat. şi it.) numeau vechiĭ teoricianĭ un motiv format din treĭ note, dintre care una are o valoare cît amîndouă celelalte.

Figura muta (lat. şi it.)=pauză.

Figura obliqua (lat.) se numea în notaţiunea măsurată o linie oblică trasă pe portativ şi reprezintînd în ĭea două note, grade alăturate. Nu avea o semnificaţiune specială, dar în privinţa valoreĭ notelor la încheĭerĭ cerea pentru nota a doua imperfecţiunea.

Figurĭ sonore sau *Figurele lui Chladni* se numesc în studiul acusticeĭ nişte desemnurĭ regulate, simetrice, ce se formează făcînd să vibreze prin ajutorul unuĭ arcuş, o placă de sticlă, pe care s'a presărat prealabil năsip fin. Aceste figurĭ se formează pe liniile nodale şi formaţiunea lor a fost descoperită de acusticianul Chladni (către 1802) studiind vibraţiunile placelor. Forma acestor desenurĭ depinde atît de modul cum ĭe fixată placa, cît şi de diferitele puncte unde se formează noduri de vibraţiune.

Fila (a) un sunet (fr.: *filer*, it.: *filar* sau *affilar*) propriu zis ĭe a-l ţinea maĭ mult timp fără întrerupere şi fără tremurătură în voce. Acest verb vine de la cuvîntul lat. *filum=fir*. In arta cîntuluĭ se numeşte în special *filarea* sunetelor un efect vocal ce constitue una din principalele ĭeĭ greutăţĭ. Acest efect constă în a ataca sunetul *pianissimo*, după ce maĭ întăĭ s'a făcut o bună proviziune de aer, a-l creşte gradat pănă la *forte* şi fără întrerupere în respiraţiune, a-l descreşte ĭarăşĭ gradat pănă la nuanţa primitivă. Trebue a observa încă ca culmea intensităţeĭ să fie exact la mijlocul durateĭ, cu alte cuvinte creşterea şi descreşterea să aĭbă o durată egală (v. *Filat*).

Filarmonic = ĭubitor de muzică. *Societate f.-ă* = societate muzicală. *Academician f.*, titlu ce poartă membriĭ academiilor f.-e din Bologna, ş. a, maĭ cu samă din Italia (v. *Academie*).

Filat v. a *fila*. Se zice cîte o dată şi în alt sens. Asfel: *coardă filată* (fr.: *corde filée*), coardă *învălită* cu un fir subţire, ceĭa ce-ĭ măreşte diametrul şi prin urmare o face aptă a produce sunete maĭ grave.

File de album v. *Album*.

Filpen (germ.) = a sări, vorbindu-se despre sunetul unuĭ tub.

Filomela sau *Philomele*, specie de ţiteră cu arcuş, cu patru coarde, apropiindu-se mult de forma violineĭ.

Filosofia *muziceĭ* v. *Estetica*.

Filum (lat.) = fir, cuvînt întrebuinţat de autoriĭ latinĭ atît pentru a exprima o *coardă* cît

şi pentru a denumi linia verticală trasă lîngă o notă, *coada* noteĭ.

Fin (fr.) = fine (v.).

Fin'al, presc. pentru *fino al* (it.) = pănă la.

Final (it.: *Finale*) nume dat uneĭ bucăţĭ de ansamblu (v.) compusă din maĭ multe scene prezintînd un interes din ce în ce maĭ mare şi încheind un act de operă. Imaginat şi introdus în opera bufă de un compozitor italian fără renume, N. Logroscino (1700—1763), găsi maĭ întăĭ aderenţĭ în Leo, Pergolese, Hasse ş. a. şi apoĭ trecu în opera *seria*, prin Paesiello şi Piccini. Nicĭ Gluck, nicĭ Gretry n'au scris F.-e în operile lor ; dar cu începutul sec. 19 compozitoriĭ ĭeau în afecţiune această specie de ansambluri şi Cherubini, Mehul, Boieldieu, Rossini, Bellini, Donizetti scriu în operile lor F.-e de mare efect. Asemenea Mozart în *Nozze di Figaro* şi *Don Juan* scrie magistrale F.-e. Beethoven însuşĭ, în unica-ĭ operă nu lipsi de a ne da un splendid F., de o profundă expresiune. Cu drama muzicală modernă, F.-ul propriu zis, în sensul italian, dispare, precum dispar şi celelalte forme tipice; totuşi acolo unde situaţiunea dramatică permite, şi chĭar cere, compozitoriĭ nu ezită a scrie magistrale concluziunĭ corale care în fond nu sînt alt ceva decît tot F.-e.

Tot numele de F. se dă ultimeĭ părţĭ a uneĭ compoziţiunĭ ciclice: sonată, quartet, concert, ş. a. maĭ cu samă cînd această parte nu afectează forma de *Rondo* (v.) ci acea de *Allegro* (v.), ca şi partea întăĭ. Ultima parte a uneĭ sinfoniĭ ĭe totdeauna un F. In scrierile instr.-ale ale luĭ Haydn, partea ultimă ĭera cele maĭ de multe orĭ un *rondo* sau o temă cu variaţiunĭ, bucăţi de un caracter vĭoĭ, vesel. După Haydn, Mozart dă maĭ multă desvoltare acesteĭ părţĭ, ĭĭ lărgeşte forma şi în sinfoniile sale ne dă frumoase exemple de F.-e. Cu Beethoven în fine forma F.-uluĭ ĭea proporţiunĭ grandioase şi atinge cel maĭ înalt grad prin adăugirea coruluĭ, în sinfonia a noua.

In Cîntul plan se dă numele de F.-ă, noteĭ principale a unuĭ ton, notă care revine maĭ adese orĭ şi cu care de ordinar se termină melodiile scrise în acel ton. Iea joacă prin urmare acelaş rol pe care-l joacă în muzica modernă tonica, cu deosebire că ĭea nu ĭe totdeauna gradul întăĭ. Astfel F.-ele diferitelor tonurĭ ale Cîntuluĭ plan sînt: pentru I şi II-*re*, pentru III şi IV-*mi*, pentru V şi VI-*fa*, pentru VII şi VIII-*sol*. In glasurile muziceĭ bisericeştĭ orientale finalele nu numaĭ nu sînt totdeauna gradul întăĭ al fiecăruĭ glas, dar variază în acelaş glas cu mişcarea; astfel de ex. glasul al doilea stihiraric are finala *di* (*sol*)

pe cînd ermologic are finala *pa* (*re*).

Fine, cuvînt ce-şĭ găseşte locul în bucăţile cu reluări pentru a indica punctul unde ĭeste a se termina bucata. Cîte o dată acest cuvînt ĭe înlocuit printr'o Coronă (𝄐) pusă deasupra linieĭ de sfîrşit a tactuluĭ.

Fingerbildner (germ.) v. *Chiroplast.*

Fingering (engl.), *Fingersatz* (germ.) = degitat (v.).

Fingerschneller, *Fingerspanner* (germ.), nume date de L. Mälzel din Viena, către 1837, la două speciĭ de aparate destinate degetelor pianiştilor (v. *Chiroplast*).

Fino (it.) adv. = pănă la.

Finto (it.) = prefăcut, înşălător.

Fiorito (it.) = înflorit, se zice despre un cînt, despre contra punct, despre o cadenţă ş. a.

Fioriture (it.) = ornamente.

Fiottola (it.), de la fiotto = val, nume dat une orĭ cîntecelor luntraşilor, numite încă barcarole.

Fis, în terminologia germană = *fa* diez.

Fisarmonica sau *Physharmonika*, nume dat de A. Häckel, din Viena, către 1821, la un instr. cu anciĭ libere şi claviatură; ĭe unul din antemergătoriĭ armoniuluĭ modern.

Fischiare (it.) = a şuera. *Fischio* = şuerătura şi şueratoare.

Fischiardello (it.) specie de fluĭer popular italian.

Fis dur în terminologia germană = *fa* diez major; *Fis fis* = *fa* dublu diez; *Fis moll* = *fa* diez minor; *Fisis* = *fa* dublu diez.

Fistel (germ.) = falset (v.).

Fistula (lat.) = tub şi, prin extensiune, fluĭer. Acest cuvînt se întîlneşte cu diferite epitete; astfel: *F. largior* sau *F. minima* = fluĭer mare sau mic; *F. militaris* v. *Fifre*; *F. pastoralis* sau *F. pastoritia* = fluĭer cĭobănesc; *F. rurestris* = fluĭer cîmpenesc; *F. panos* = naĭ; *F. helvetica* = fluĭer elveţian, flaut (v. *Fifre*); *F. organica* = tuburĭ de orgă; *F. vulgaris* = fluĭer ordinar; *F. pileata* = tuburĭ acoperite.

Fistuliren (germ.) a cînta sau a vorbi în *falset* (v.). Vorbindu-se despre tuburĭ de orgă sau altele, acest cuvînt exprimă acţiunea emitereĭ nu a sunetuluĭ corespunzător lungimeĭ tubuluĭ ci uneĭa din armonicele acestuĭ sunet.

Fix sau *stabil*, epitet dat în muzica vechilor Greci (gr.: ἑστώς) sunetelor extreme ale tetracorduluĭ prin opoziţie cu cele mijlociĭ, numite *mobile*, pentru că varieau după genul întrebuinţat. Şi în muzica modernă se dă de uniĭ autorĭ acest epitet gradelor 1, 4 şi 5 ale gameĭ, fiind că ĭele remîn invariabile, atît pentru modul major cît şi pentru cel minor.

Fl., în partiţiunĭ, presc. în loc de *flaut* (*flute*, *flauto*, *Flöte*).

Fla, lovitură de darabană (v.) dată cu amîndouă baghetele aproape simultaneu.

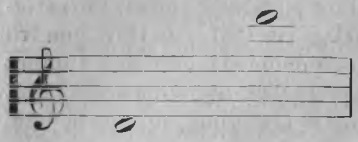
Flacărĭ *sonore* se numesc flacărĭ

cari produse în tuburĭ la diferite înălţimĭ provoacă vibraţiunĭ sonore. Sunetul produs ĭe une orĭ aşa de puternic că poate face să se cutremure podeala uneĭ camere; alte orĭ se produce un contra curent care stingînd flacăra dă un vuet ca descărcarea unuĭ pistol. Fenomenul flacărilor sonore a fost descoperit în 1777 de Higgins, prin flacărĭ produse arzînd hidrogen. Acest fenomen a fost maĭ întăĭ studiat de Luc, apoĭ în 1802 de Chladni şi G. de la Rive, maĭ tîrziu de Faraday (1818), de Schaffgotsch şi Tyndal (1869). F. Kastner a căutat a da o aplicaţiune muzicală bazată pe acest fenomen şi a construit instr.-ul numit *Pirofon* (v.) care însă a remas numaĭ ca un obiect de curiozitate ştiinţifică, astfel că pănă în prezent flacările sonore n'au găsit o aplicaţiune practică în artă. Ştiinţa însă le datoreşte maĭ multe explicaţiunĭ asupra teorieĭ vibraţiunilor aeruluĭ.

Flagellum (lat.) pare ca a fost o specie de darabană.

Flageolet (fr.), singurul reprezintant al familieĭ fluĭerelor propriu zise care a primit perfecţionărĭ şi a fost întru cît va admis în manifestaţiunile artistice. Sub forma cea maĭ simplă, acest instr. nu ĭe altă ceva decît un fluĭer (v.) cu 6 sau 7 borte şi cu tubul, puţin cam conic, de multe orĭ de metal. Intre lumină şi îmbucătură (plisc) ĭe intercalat un tub servind pentru introducerea aĭeruluĭ, numit *porte-vent*, astfel că acest instr. are o lungime aparentă maĭ mare decît acea ce corespunde noteĭ sale celeĭ maĭ grave. Acest tub, de lemn, cîte o dată prezintă o umflătură, în care se pune o bucăţică de burete destinat a reţinea umiditatea sufluluĭ.

Burney atribuĭe inventţiunea acestuĭ instr. unuĭ oare care Juvigny, care ar fi cîntat din ĭel la faĭmosul *Ballet comique de la Reine* (1581). Cunoscut în secoliĭ trecuţĭ sub numele de *Flageol*, *Flaguis*, *Flaïol*, *Flaïos*, *Flajos*, *Flajus* ş. a., în diferite rîndurĭ s'a cautat a i se aduce perfecţionărĭ; factoriĭ Guerre, Buffet, Gyssens ş. a. au cercat a-l scoate din pătura inferioară în care-l menţinea timbrul seu ţipător şi degitatul seu defectuos. Astăzĭ construcţiunea luĭ s'a prefecţionat mult, astfel că dacă se poate avea un F. pentru modestul preţ de un leu, un F. cu cheĭ sistem Böhm, de abanos sau grenadil, va costa 180 sau 200 de leĭ. Sînt instr.-e în diferite diapazoane, şi lungimea variază naturalminte cu diapazonul; cel maĭ obicĭnuit ĭe acel în *sol*, a căreĭ notă cea maĭ gravă, *re*, sună peutru auz la_4. Extensiunea scrisă ĭe aproximativ de două octave:



sunînd însă cu o duodecimă mai sus: la_4—la_6. Această extensiune ie trecută une ori cu un semiton sau chiar cu un ton în grav (la unele instr.-e) şi cu o terţă în acut dînd pentru auz nota do_7 ♯, notă care nu ie dată de nici un alt instr. afară de orgă.

Amintind prin timbrul seu pătrunzător sonoritatea neilor turceşti, ciţi va maiştri clasici n'au ezitat a-i da un loc în orchestră, ca element pitoresc; astfel îl găsim în *les Pelerins de la Mecque* de Gluck, în *die Entführung aus dem Serail* de Mozart ş. a. Totuşi, cu toate perfecţionările ce i s'au aplicat în timpurile moderne, n'a putut căpăta un rol în manifestaţiunile înalte artistice şi n'a putut ieşi din orchestrele de dans de rang secundar, ale Franţiei şi Belgiei; pe ori unde aiurea sonorităţei lui ţipătoare ie preferată sonoritatea relativ mai domoală şi mai artistică a flautului octavin. Metode de F. au fost scrise de Bousquet, Cournaud, Collinet, cari au fost şi virtuozi remarcabili.

In 1810, un factor din Londra, Bainbridge, a imaginat şi construit un *F. dublu*; consta din reunirea a două F.-e, unul pentru mîna stîngă şi altul pentru mîna dreapta, primind aerul printr'o aceiaşi îmbucătură. Scopul iera ca printr'un acelaş degitat pentru ambele mîni, să se poată obţinea atît notele scării naturale cît şi cele diezate sau bemolizate. Cele două F.-e putînd suna sau izolat sau împreună, permiteau execuţiunea de bucăţi în două voci chiar. Către 1824, acelaş factor construi un *F. triplu*, pogorînd pănă la sol_2.

Numele de F. se dă încă unuia din jocurile cele mai acute ale orgăi, cu tuburi de 2 sau chiar un picior. Aceleaşi jocuri în Germania iau denumirile denaturate de *Flaschnet*, *Flaschinet*, *Flasnet*, expresiunea F. fiind întrebuinţată pentru a denumi ceia ce se numeşte în general sunete armonice în jocul instr.-elor de coarde.

Flagol, *Flagius* v. *Flageolet*.

Flahuta, *Flahuticle*, denumiri vechi de instr.-e din familiele fluierelor şi a flautelor.

Flaïol, *Flaïos*, *Flajos*, *Flajus* v. *Flageolet*.

Flamand. *Scoala f.-ă* v. Ţările de jos.

Flammen-orgel (germ.) = orgă cu flacări, v. *Pirofon*.

Flaschenet, *Flaschinet*, *Fasnet*, (germ.), corupţiuni a cuvîntului francez *Flageolet*, joc de orgă. Prin analogie de timbru s'a dat acest nume şi micelor orgi portative, cu manivelă şi cu sul dinţat. De aici corupţiunea

romînească: *Flașnetă*, dată acestor instr.-e.

Flaschen-orgel (germ.) = orgă de butelcĭ, nume dat în 1816 de W. Engel din Berlin unuĭ instr. cu claviatură în care sunetul ĭera produs în butelcĭ de sticlă de diferite mărimĭ, printr'un curent provocat de toĭ mișcate de picĭoarele executantuluĭ. De altmintrelea acest instr. nu maĭ ĭe cunoscut decît după numele seu.

Flaschinet, *Flasnet* (germ.) v. *Flaschenet*.

Flașnetă, v. *Flaschenet*.

Flat (engl.) = bemol.

Flatté (fr.) = lingușit, nume dat de unĭĭ autorĭ apogiatureĭ inferioare.

Flauste (fr.) vechĭe denumire a flautuluĭ.

Flaut (it.: *Flauto*, fr.: *Flûte*, germ.: *Flöte*) nume rezervat la noĭ fluĭerelor cu gură laterală (v. *Fluĭer*), în care sunetul ĭe produs de o pătură de aer, care, ĭeșind dintre buzele executantuluĭ convenabil așezate, se lovește de buza inferioară a gureĭ instr.-uluĭ, care ĭe ținut într'o poziţiune transversală corpuluĭ instr.-istuluĭ, de unde numele de *fluĭer transversal* (fr.: *flûte traversière*, it.: *flauto traverso*, germ.: *Querflöte*) ce i s'a dat. Pătura de aĭer lovindu-se de gura inst.-uluĭ, se împarte în două; o parte lunecînd afară se pĭerde, ĭar cealaltă îșĭ urmează drumul prin tub, dar vibrînd, produce sunetul. Un număr de borte laterale, practicate în lungul tubuluĭ, și putînd fi după voĭe închise sau deschise cu ajutorul degetelor, direct sau prin intermediarul unor cheĭ, permit executantuluĭ a varia lungimea undeĭ sonore, și prin urmare sunetul produs și seria armonicelor acestuĭ sunet. Scara F.-uluĭ ĭe formată din fundamentalele produse prin deschiderea succesivă a diferitelor borte laterale și din cele întăĭ armonice ale acestor fundamentale, armonice ce se pot obţinea cu foarte mare uşurinţă.

F.-ele se fabrică de ordinar în lemn, de preferinţă de grenadil. Se fabrică însă și din metal (mailehort sau argint), fildeș, baga, cristal, porţelan și chĭar marmoră, materialul din care ĭe fabricat instr.-ul neinfluenţînd întru nimica asupra sonorităţeĭ (v. *Timbru*). In antichitate se fabrica chĭar F.-e din cĭolanele picĭoarelor animalelor, de unde numele lat.: *Tibia*.

Originea F.-uluĭ ĭe foarte vechĭe și multe popoare din antichitate l'au cunoscut. Indienĭĭ, Chinezĭĭ, Japonezĭĭ pretind a-l fi întrebuinţat de mulţĭ secolĭ. Judecînd după poziţiunea ce au unele instr.-e în raport cu instr.-istul în unele monumente, trebuĭe a admite că a fost cunoscut și de Egiptenĭ, cari-l numeau *Sebi*. De la aceștia probabil l'au luat Greciĭ, cari-l numeau *Fluĭer egiptean* și *Plagiaulos*, și apoĭ Romanĭĭ, *Tibia oblica*.

In Europa cea mai vechie reprezintaţiune a unuĭ F. ie într'o frescă dătînd din sec. 11 şi aflătoare la catedrala Sf. Sofia din Kiev. Autoriĭ citează F.-ul ca un instr. foarte respîndit în tot sfîrşitul Evuluĭ mediu; Eust. Deschamps (sec. 14) îl numeşte *fleuthe traversaine*. Se citează un tratat italian publicat la Veneţia în 1535, care ie o adevarată metodă de F. Se construiesc F.-e mari şi micĭ şi M. Agricola, în *Musica instrumentalis* (1528) constată deja o întreagă familie de *Querpfeiff* sau *Schweitzerpfeiff*; acest din urmă nume le vine pare de la faptul că la bătălia de la Marignan (1515) a fost pentru întăĭaşĭ dată auzit la trupele sviţerane. Această familie ĭera formată din *discantus*, *altus-tenor* şi *bassus*. Numaĭ, în indicaţiunea diapazoanelor acestor instr.-e ie evident o greşală, căcĭ ĭel dă pentru F.-ul bas ca fundamentală nota re_1, şi un F. în aceste condiţiunĭ ar trebui să aĭbă o lungime de 2 m. 34 cm.! De altmintrelea Praetorius în *Organographia* (1618) atrage atenţiunea asupra inexactităţilor curente ce se comit în stimarea înălţimeĭ diferitelor octave şi ne spune că un concert de F.-e pe timpul luĭ se compune din 2 *discanti* (în la_3), 4 *alti-tenores* (în re_3) şi 2 *bassi* (în sol_2). De asemenea ĭel face deosebire între *Querpfeiff*, pe care-l numeşte şi *Traversa*, şi *Schweitzerpfeiff*, pe care-l numeşte şi *Feldpfeiff*, care ie în sol_3 sau în re_1, acestea întrebuinţîndu-se exclusiv în armată împreună cu darabana (v. *Fifre*).

In inceputul sec. 17, după Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636), F.-ele întrebuinţate în Franţa sînt; *sopran* (re_3), *alt-tenor* (sol_2) şi bas (do_2). Cel maĭ întrebuinţat dintre toate, şi acel care ie considerat ca tip. ie acel sopran, numit generalminte în *re*. Ie de observat aicĭ că tonalitatea F.-elor ie eronat indicată un ton prea sus. Astfel de ex. pentru un F. a căruĭ notă fundamentală, toate boarte laterale fiind acoperite, ie *re*, mulţĭ obicĭnuiesc a-l numi în *re*, pe cînd în realitate ĭel, ne transpunînd notele, pe care urechĭa le percepe astfel după cum sînt notate, ie un F. în *do*. Acelaş lucru şi pentru celelalte varietăţĭ de F.-e.

Mult timp F.-ul nu avea pentru variarea sunetelor decît cîte-va borte laterale, de ordinar şase, cari ĭerau de ajuns pentru producerea celor şapte grade ale octaveĭ; primele armonice serveau pentru octava a doua. Cît pentru notele cromatice, ĭele se obţineau prin astuparea părţială a bortelor laterale şi prin aşa numitul degitat în furculiţă. Aceste mijloace primitive lăsau de dorit în privinţa intonaţiuneĭ.

Către mijlocul sec. 17 F.-ul

capătă prima cheĭe, pentru o a şaptea bortă laterală (*re*♯). Tot de prin acest timp s'a luat obiceĭul a se parcela tubul instr.-uluĭ în treĭ sau chĭar patru bucăţĭ: capul, corpul, tăĭat maĭ tîrziu în două, şi picĭorul; corpul avea pănă la şase tuburĭ de schimb pentru variarea diapazonuluĭ. Către 1722 tubul F.-uluĭ ĭe lungit, aşa ca să producă, prin ajutorul a două cheĭ, sunetele do_3♯ şi do_3♯♯. Această prelungire, care la început n'a fost apreciată ĭe cunoscută azĭ sub numele de *patte d'ut*. Cĭţĭ va anĭ după aceasta (către 1726), celebrul flautist Quantz, inventă dopul cu şurub, care astupă capătul superior al F.-uluĭ şi de la poziţiunea căruĭa depinde în mare parte justeţa intonaţiuneĭ.

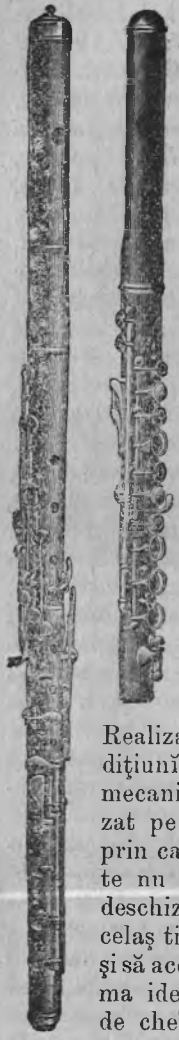
Mijlocul sec. 18 ĭe un period important în istoria F.-uluĭ, căcĭ introdus deja în orcestră prin Lulli (*Isis* 1677), la această epocă ĭel suplantează definitiv familia vechĭelor fluĭere. Cele maĭ principale varietăţĭ de F.-e întrebuinţate pe acel timp ĭerau pe lîngă *F.-ul ordinar* (re_3): *F.-ul mic quartă* (sol_3) *F.-ul bas quartă* (la_2), *F.-ul de amor* (si_2) şi *F.-ul mic octavin* (re_4). Se construĭa încă un *F. bas* (re_2). Vom vedea maĭ la vale cari sînt F.-ele întrebuinţate astăzĭ; mare parte din varietăţile încercate în cursul timpuluĭ fiind părăsite, unele din cauza timbruluĭ lor prea strident, altele ca prea obositoare: F.-ul bas cerînd o cantitate enormă de aer, şi pe lîngă aceasta, din cauza lungimeĭ, fiind foarte incomod de mînuit.

O dată drumul cheilor deschis, diferiţĭ factorĭ şi flautiştĭ introduc nouă cheĭ: astfel vedem rînd pe rînd pe Gerhard Hoffmann din Rastemberg (sol_2♯♯, 1717), pe Kusder din Londra (fa_3 şi la_3♯♯, 1762), pe Dr. Rudolf din Hanovra (do_4, 1777), ş. a., aşa că la începutul sec. 19 găsim F.-ul cu nouă cheĭ, datorit luĭ J. G. Tromlitz din Leipzig. In acest timp familia F.-elor consta din: *F.-ul tip* (re_3), *F.-ul de amor*, la o terţă inferioară (si_2), *F.-ul terţă*, la o terţă superioară (fa_3). şi *F.-ul mic octavin* (re_4).

Către 1797, un italian, G.-B. Orazi, din Roma, încercase de a lungi încă tubul F.-uluĭ, pentru a obţinea pe F.-ul tip sunete maĭ grave decît do_3, ducînd astfel extensiunea luĭ pănă la sol_2: această încercare nu avu succes. Asemenea nu întîmpină succes o altă încercare, un *F.-bas*, o octavă maĭ jos de F.-ul ordinar, încercare făcută de Macgregor din Londra (1810).

Alte două nouă cheĭ sînt adause F.-uluĭ de Tulou, profesor la conservatorul din Paris (1830), pentru notele fa_3♯♯ şi do_4♯. Tot Tulou îĭ adause o cheĭe numită de cadenţă, destinată a obţinea trilurile superioare pe notele do_5♯♯, re_5 şi mi_5.

In fine către 1832 celebrul factor flautist bavarez Teobald Böhm îşĭ începu încercările sale de perfecţionare, cari revoluţionară construcţiunea F.-uluĭ. In aceste încercărĭ ĭel a fost condus de observaţiunea instr.--elor de cari se serveau Gordon şi virtuozul englez Nicholssohn. Böhm maĭ întâĭ adoptă ca bază deviziunea raţională a tubuluĭ, astfel ca bortele laterale practicate la distanţe proporţionale, fiind descoperite succesiv, să deĭe gama cromatică. Apoĭ tăetura acestor borte încă a fost modificată de ĭel, mărindule diametrul. Realizarea acestor condiţiunĭ a necesitat un mecanism special, bazat pe cheĭ şi inele, prin care un deget poate nu numaĭ acoperi o deschizătură, dar în acelaş timp să descopere şi să acopere altele. Prima ideĭe a unor astfel de cheĭ o găsim la fac-

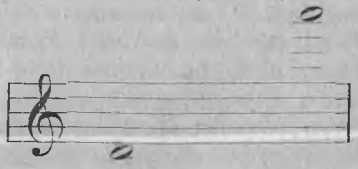


37–38. Flaut.

torul F. Nolan din Stratford (1808).

Böhm modifică asemenea calibrul interior al tubuluĭ. Pătrunderea flautelor vechĭ ĭera aceĭaşĭ ca şi a fluĭerelor: con resturnat. Această pătrundere a fost adoptată maĭ întâĭ de Böhm, apoĭ schimbată în cea clindrică, şi ĭarăşĭ modificată: cilindrică pentru corp, uşor conică pentru cap. Alăturea cu sistemul Böhm, sistemul vechĭ încă a primit perfecţionărĭ, maĭ cu samă în Anglia (A. Siccama, 1845). Cu toate aceste perfecţionărĭ însă, F.-ul vechĭ nu poate susţinea o comparaţiune cu sistemul Böhm, şi cu toată opoziţiunea ce partizaniĭ vechĭuluĭ sistem au făcut şi fac pe unele locurĭ sistemuluĭ nou, acesta, bazat pe raţiune şi pe ştiinţă, va sfîrşi desigur prin a se întrona cu desăvîrşire.

Familia F.-elor întrebuinţate astăzĭ ĭe împărţită în două grupe: *F.-e mari* şi *F.-e micĭ* sau *octavine*. Toate ca extensiune au două octave şi o quintă, notată în cheĭa luĭ *sol* pe linia a doua între re_3 şi la_5:



Singur instr.-ul tip, F.-ul în *do* (eronat numit în *re*) pogoară până la do_3 (unele instr.-e chĭar până la si_2), şi suĭe până la do_6. Această extensiune ĭe

împărţită în patru registre: grav (*re*—*do*$_4$ ♯), mediu (*re*$_4$—*do*$_5$ ♯), acut (*re*$_6$—*sol*$_6$ ♯) şi supra acut (la$_5$-*do*$_6$).

Pe lîngă F.-ul mare, în *do*, maĭ găsim: *F. în re*$_3$ ♭ (eronat numit în *mi*♭), şi *F. în mi*$_3$ ♭ *F. terţă*, (eronat numit în *fa*). Apoĭ F.-e micĭ sau octavine: în *do*$_4$ în *re*$_4$ ♭ şi în *mi*$_4$ ♭, octavin terţă. Extensiunea scrisă sună un semiton sau o terţă minoră maĭ sus pentru F.-ele în *re* ♭ sau în *mi*♭ şi o octavă maĭ sus pentru octavinele respective.

Din toate acestea numaĭ acel în *do* şi cu octavinul seu sînt întrebuinţate în orchestră, unde introdus prin Lulli (*Isis* 1677), în mijlocul sec. 18 suplantează definitiv familia fluĭerelor, şi unde astăzĭ ĭe unul din instr.-ele obligatoare ale orchestreĭ atît de teatru cît şi de sinfonie, scriindu-se cel puţin două partide de F. către care se adauge une orĭ şi o treĭa partidă pentru octavin. Celelalte varietăţĭ sînt rezervate bandelor de armonie.

Sonoritatea F.-uluĭ ĭe generalminte dulce; de un timbru după cum se zice *alb*, F.-ul ĭe un instr. foarte plăcut auzuluĭ, deşi cîte o dată lasă de dorit în ceĭa ce priveşte justeţa intonaţiuneĭ. Iel execută cu multă uşurinţă şi eleganţă arpegiĭ, game, triluri, în toată întinderea diapazonuluĭ seu, care ajunge pănă la limita extrem acută a sistemuluĭ muzical, octavinul, care continuă timbrul F.-uluĭ în acut, atingînd pe *si*$_6$, şi nicĭ un instr. de suflare nu poate a-ĭ fi comparat în uşurinţa emisiuneĭ. Un procedeu tecnic particular F.-uluĭ ĭe aşa numita *dubla lovitură de limbă*, care permite repetarea foarte repede a sunetelor de pe acelaş grad.

Metode şi studiĭ pentru F. au fost scrise începînd de prin mijlocul sec. 18, de Quantz (1752), Tromlitz (1791), Wunderlich, Berbiguier, Furstenau, Farbach, Tulou, Terschak, Barge, Drouet, Doppler, Briccialdi, Böhm ş. a.

In orgă, prin denumirea de „jocurĭ de flaute“ se înţelege jocurĭ formate din tuburĭ cu gură prin opoziţie cu acele formate din tuburĭ cu ancie. Aceste jocurĭ pot fi de dimensiunĭ foarte variate, începînd de la flautele marĭ de 32 p., de 16, 8, 4 p, pănă la cele de 2 p. şi chĭar 1 picĭor. In armoniu se dă numele de F. jumătăţeĭ acute a joculuĭ 1, a căruĭ jumătate gravă ĭe numită *Corn englez*.

Flautato (it.)=flautat, sau *Flautando* (it.)=flautînd, se numeşte în jocul instr.-elor de arcuş cînd se atacă coardele pe tastă, departe de scaunaş, cam la jumătatea lor; acest mod de atac al coardelor, defavorabil formăreĭ cortegĭuluĭ de sunete armonice (v. *Timbru*), modifică timbrul instr.-elor de coarde apropriindu-l oare cum

de acel al instr.-elor de suflare. —Acest cuvînt ĭe întrebuinţat cîte o dată vorbindu-se despre jocul în sunete armonice, cari sînt numite *flautate*.

Flautbass (germ.), joc de orgă, în pedalieră.

Flautino (it.), dim. de la *Flauto*, = flaut mic, octavin.

Flautist, instr.-ist care cîntă din flaut.

Flauto (it.) = flaut şi fluĭer. *F. a becco* (flaut cu plisc) = fluĭer. *F. amabile* = flaut de amor. *F. di Pane* (flautul luĭ Pan) = naĭ. *F. diritto* (flaut drept) = fluĭer. *F. dolce* (flaut dulce) = fluĭer. *F. piccolo* = flaut mic, octavin. *F. traverso* = flaut transversal.

F. cuspido (ascuţit), *F. doppio* (dublu), *F. italico*, *F. major*, *F. minor*, *F. stoccato* (cu vîrf), jocurĭ de orgă.

Flautone (it.), augm. de la *Flauto*, = flaut bas.

Flebile (it.), termin de expr. = cu tristeţă.

Flet, *Fletna*, jocurĭ de orgă, v. *Flaut*.

Fleurettes (fr.) expr. vechĭe întrebuinţată pentru a denumi ornamentele melodice obicĭnuite în primele timpurĭ ale contrapunctuluĭ înflorit (v. *Discantus*).

Fleuris (fr.) = înflorit, vorbindu-se despre contrapunct (v.). Maĭ de mult se zicea *fleurtis*.

Fleuste, *Fleuthe*, vechĭ denumirĭ franceze ale flautuluĭ.

Flexa (lat.), semn din notaţiunea neumatică, v. *Neume*.

Flighorn sau *Fligorn*, corupţiunĭ ale cuvîntuluĭ germ.: *Flügelhorn* (v.).

F.-locher (germ.) = tăĭeturele F, urechile violineĭ şi a celorlalte instr.-e de coarde, practicate în tabla de armonie şi avînd forma unuĭ *f*.

Flogiera, specie de mic fluĭer uzitat la Grecĭ în timpurile moderne.

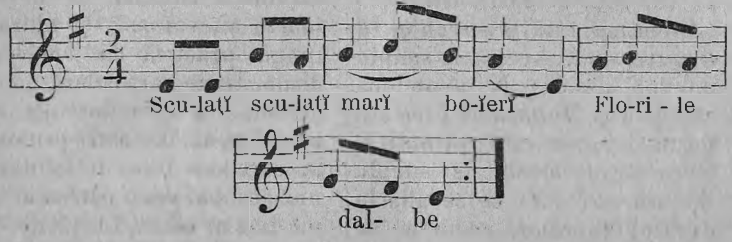
Flonflon (fr.), denumire a refrenurilor de vodevil, astăzĭ generalizată pentru a denumi o arie uşoară, pe motive uzate şi fără nicĭ un interes.

Florentină = de la Florenţa. Cu acest epitet ĭe calificată în istoria muziceĭ şi în special a opereĭ, reforma realizată către începutul sec. 17 de pleĭada de artiştĭ florentinĭ, în favoarea stiluluĭ monodic, înlăturînd din muzica dramatică combinaţiunile extrem de complicate ale contrapunctuluĭ stiluluĭ politonic vocal. Această reformă îşĭ are originele în întrunirile prietineştĭ artistice ce se făceau la sfîrşitul sec. 16 în casele nobililor florentinĭ Bardi şi Corsi. Artiştiĭ ce se adunau la aceste întrunirĭ, nemulţumiţĭ de puterea expresivă a stiluluĭ contrapunctuluĭ vocal, creară stilul monodic, melodia pentru o singură voce cu acompaniament instr.-al, sau cu un discret acompaniament de alte vocĭ. Apoĭ căutînd a reînvia antica tragedie, căutară a aplica muzica monodică la teatru. Caccini Cavalieri şi J. Peri

sînt numele cari figurează în fruntea acesteĭ reforme, care a dat timpurilor moderne *Cantata*, *Oratoriul* şi *Opera*, fără a maĭ considera influĭenţa ce stilul monodic a exercitat asupra muziceĭ instr.-ale. Această reformă însă ar fi fost desigur departe de aceste rezultate dacă chĭar de la început ĭea nu ar fi avut în cîmpul ĭeĭ nu un talent puternic, dar un adevarat geniu, pe Claudiu Monteverde. Acesta întări astfel bazele stiluluĭ recitativ, că edificĭul clădit în timp de treĭ secolĭ continuu ĭe încă nesdrunciuat.

Floridus (lat.) = înflorit, vorbindu-se despre contrapunct (v.).

Florile-dalbe, unul din refrenurile colindelor obicĭnuite la Crăcĭun (v. *Colindă*). Una din melodiile cele maĭ uzitate cu această colindă ĭe următoarea:



Flöte (germ). = flaut şi fluĭer. In general expr. F. ĭe rezervată pentru instr.-ele marĭ sau cel puţin de dimensiunĭ mijlociĭ, cele micĭ numindu-se *Pfeiffe*.

Flötenwerk (germ.) se numeşte în orgă totalitatea jocurilor numite de flaut.

Flotolle (fr.), nume ce se dă pe unele locurĭ ariilor numite în general barcarole.

Flügel (germ.) = aripă, nume dat pianelor şi în general instr.-elor cu claviatură şi cu coarde dispuse orizontal (v. *Clavir*), cari au forma unuĭ pentagon neregulat sau maĭ bine zis a un triunghĭu dreptunghĭu cu unghĭurile ascuţite trunchĭate.

Flügelhorn (germ.), nume dat în Germania instr.-elor din grupul superior al saxhornilor (v. *Saxhorn*): 1) *F. in Es* = saxhorn sopranino în $mi_2\flat$ sau saxhorn alt în $mi_1\flat$. 2) *F. in C* sau *in B* = saxhorn sopran în do_2 sau în $si_1\flat$. Acesta ĭe instr.-ul numit specialminte F. 3) *F. in G* sau *in F* = saxhorn alt în sol_1 sau fa_1 4) *Alt-F. in F* sau *in Es* = saxhorn alt în fa_1 sau $mi_1\flat$. 5) *Alt-F. in C* sau *in B* = saxhorn tenor în do_1 sau $si_{-1}\flat$. Acesta ĭe numit încă *Bass-F.*

Fluĭer (fr.: *Flute*, it.: *Flauto, Piffero*, germ.: *Flöte, Pfeiffe*), instr. de suflare, format dintr'un tub de o formă cilindrică sau uşor conică, cu gură (v.). Prin ajutorul maĭ multor tăeturĭ circulare, practicate în păretele tubuluĭ şi pe care executantul le acopere şi des-

copere prin ajutorul degetelor sale, lungimea undeĭ sonore variază şi tubul în aceste condiţiunĭ poate da o serie de sunete fundamentale, o scară maĭ mult sau maĭ puţin complectă, care împreună cu primele armonice ale acestor fundamentale formează scara instr.-uluĭ. Intreaga familie a fluĭerelor se împarte în treĭ secţiunĭ, după forma instr.-uluĭ şi după poziţiunea ce ĭea faţă de instr.-ist.

Avem maĭ întâĭ *F.-ul cu gură transversală*. Acesta ĭe simplu un tub deschis la amîndouă capetele şi *Telinca* ne prezintă forma luĭ cea maĭ primitivă. Gura transversală ĭe simplu tăetura circulară ce se află la capătul superior, pe unde se suflă. Mişcarea vibratoare ĭe produsă de curentul de aĭer care ĭeşind dintre buzele executantuluĭ se loveşte contra muchieĭ acesteĭ tăeturĭ. Această specie de instr.-e ĭe după toate probabilităţile cea maĭ vechĭe. Poĭeţiĭ spun că vîntul, agitînd trestiile şi provocînd vibraţiunĭ în unele din ĭele dispuse de hazard într'un mod favorabil, ar fi produs cel întâĭ sunet de F. şi ar fi suggerat păstorilor timpurilor primitive, ideĭa de a imita natura înlocuind vîntul prin suflul gureĭ lor. Ce-ar putea să ne spuĭe însă dacă această ideĭe le-a venit lor din dorinţa de a-şĭ procura distracţiune auzuluĭ, sau ca un mijloc de a aduna împrejurul lor turmele, cărora aceste sunete le indica vecinătatea apeĭ şi le atrăgea. Orĭ cum această legendă a origineĭ fluĭeruluĭ, popularizată de Virgil, ĭe cu atît maĭ admisibilă că trestia în picĭoare ĭe astupată la partea inferioară, şi în acest caz, tubul resună cu multă uşurinţă. Din contra, cînd tubul ĭe deschis la amîndouă capetele, cum ĭe cazul pentru F.-ele din această secţie, punerea în vibraţiune a coloneĭ de aer ĭe foarte anevoĭoasă, şi numaĭ o lungă practică dă buzelor o dispoziţiune particulară pentru aceasta. Aceste instr.-e sînt astăzĭ în aceĭaşĭ stare primitivă în care le-a lăsat antichitatea; nicĭ cea maĭ mică perfecţionare nu li s'a adus. In ţările occidentale ale Europeĭ nicĭ nu sînt cunoscute. *Neĭul* arab cu varietăţile luĭ, respîndit în toate ţările musulmane, *Laia-vansi* al Indienilor, *Telinca*, *Trişca* şi *Cavalul*, pare că sînt singurĭĭ reprezintanţĭaĭ acesteĭ secţiunĭ.

F.-ul cu gura laterală ĭe un tub închis la un capăt, în apropierea căruĭa, în însuşĭ părete tubuluĭ, se prezintă o tăetură circulară, prin care se suflă. Această dispoziţiune a gureĭ instr.-uluĭ necesitează ca ĭel să fie ţinut într'o poziţiune transversală corpuluĭ instr.-istuluĭ, de unde numele de *F. transversal* (fr.: *Flute traversière*, it.: *Flauto traverso*, germ.: *Querflöte*, *Querpfeiffe*) ce i s'a dat. Acestor F.-e factura modernă le-a adus importante

perfecţionărĭ şi ĭele astăzĭ figurează în cele maĭ înalte manifestaţiunĭ ale arteĭ muzicale (v. *Flaut*).

O a treĭa specie ne-o prezintă *F.-ul cu gura cĭoplită* sau *F.-ul cu dop*. La aceste F.-e capătul pe unde se suflă ĭe astupat cu un dop ce nu lasă de cît un mic canal pentru trecerea uneĭ păturĭ de aer. Curentul se loveşte de muchea uneĭ tăeturĭ cĭoplite în păretele tubuluĭ, tăetură numită *lumină*; o parte întră în vibraţiune producînd sunetul. De multe orĭ acest capăt, pentru a fi comod de pus între buze, ĭe cĭoplit, ceĭa ce-ĭ dă aparenţă unuĭ *plisc*, de unde încă denumirile de *Flute à bec* (fr.). şi *Flauto a becco* (it.) ce i se maĭ dă. Acest mod de punere în vibraţiune a coloneĭ de aer ĭe foarte lesnicĭos, şi pe lîngă seria sunetelor ce se pot obţinea prin descoperirea succesivă a bortelor laterale, apoĭ foarte lesne se obţin şi armonicele lor, ceĭa ce măreşte extensiunea instr.-uluĭ. Aceste F.-e, ţinîndu-se drept înaintea executantuluĭ, li s'a maĭ dat încă numele de *F.-e drepte* (fr.: *Flute droite*, it.: *Flauto diritto*).

39. Fluĭer.

La toate popoarele originea F.-uluĭ se pĭerde în cea maĭ adîncă antichitate; ĭel figurează pe cele maĭ vechĭ monumente ale civilizaţiuneĭ diferitelor popoare şi îl găsim amestecat la tot felul de serbărĭ profane şi relgioase, acompaniind dansul, însufleţind curajul resboinicilor, dînd tonul cîntăreţilor şi chĭar oratorilor. In tot Orientul, şi maĭ cu samă în antichitatea greacă, F.-ul a avut o mare importanţă muzicală. După originea ce i se atribuĭa, după rolul seu, după dispoziţiunea bortelor sale laterale şi natura scăreĭ sale, după materialul din care ĭera făcut, se deosebea un mare număr de varietăţĭ de F.-e. Dar imensa cantitate de denumirĭ ce întrebuinţau diferitele popoare pentru a arăta diferitele speciĭ de F.-e, a făcut desesperarea multor savanţĭ. Fetis zice că numărul varietăţilor de F.-e citate de autorĭĭ antichităţeĭ trece peste două sute! Şi în adevăr, după forma lor, le găsim calificate de: *drepte*, *curbe*, *plagale*, *marĭ micĭ*, *simple*, *duble*, *drepte*, *stingĭ*, *egale*, *inegale* ş. a. după materialul întrebuinţat sînt numite: *fistula*, *tibia*, *lotine*, *elefantine*, *calamaulos* ş. a.; după destinaţiunea lor sînt calificate de: *kitaristice*, *embateriene*, *pitice*, *dactilice*, *tragice*, *nupţiale*, *funerare* ş. a.; după originea lor sau după popoarele cărora li se atribuĭe inventţiunea lor li se zicea: *argiene*, *beoţine*, *corintiene*, *egiptene feniciene*, *libiene*, *tebane* ş. a.; după scara lor ĭerau numite: *doriene*, *lidiene*, *frigiene* ş. a.

Această bogăţie de epitete destul de inteligibă în aparenţă, ĭe foarte ambarasantă îndată ce ĭe chestiune de a se hotărî sensul precis şi tecnic al cuvintuluĭ, a se specifica nuanţa ce separa aceste varietăţĭ.

Trebuĭe încă a observa că expresiunile antice (*Aulos*, *Tibia*, *Fistula* ş. a.) ce se traduc în limbele moderne prin cuvintele F. (*Flute*, *Flauto*, *Flöte*) se raportau atît la instr.-e cu gură cît şi la cele cu ancie, despre existenţa cărora avem o probă în specia de cutie numită *glossocomion*, cutie în care se ţineau anciele şi care se vede aninată în monumente la gîtul unor instr.-iştĭ.

Orĭ cum, din marea favoare din care se bucură în toată Antichitatea, favoare ce şĭ-o păstra până în sec. 6 (după Cassiodor) şi chĭar până în sec. 7 (după Isidor de Sevila), F.-ul cade în discredit în cea maĭ mare parte a Evuluĭ mediu, în care timp ĭe aproape exclusiv în mîna muzicanţilor ambulanţĭ şi a poporuluĭ. Epoca în care a redobîndit favoarea muzicanţilor, nu poate fi precizată; totuşĭ ĭe constatat că, deja din sec. 13 îl găsim împărţînd această favoare cu flautul. In sec. 16 vedem F.-ele formînd o numeroasă familie, care după Praetorius (*Theatrum instrumentorum*, 1620) se compunea nu maĭ puţin de cît din opt membri, de la *sopranino* (*Klein Flöttlein*) de o lungime de 14 cm. până la *contrabas*, de o lungime de aproape doĭ metri! Instr.-ele de o lungime aşa mare ĭerau susţinute prin ajutorul unuĭ suport. Tot în familie numeroasă găsim F.-ele în timpul sec. 17 (Mersenne) şi chĭar în prima jumătate a sec. 18 (*Enciclopedia*) In aceştĭ secolĭ, concertele de F.-e, orchestre formate din până la 20 de indivizĭ, aveau mare căutare. Dar cu perfecţionările ce obţine flautul (v.), F.-ele sînt din nou delăsate, ĭele dispar din arena artistică, şi poate pentru tot deauna, ne maĭ remînînd decît ca instr.-e populare.

Materialul principal din care se fabrică F.-ele pôpulare ĭe lemnul (teĭ, paltin sau tisă); sînt însă şi făcute dintr'un simplu tub de trestie sau chĭar din metal sau alt material. Se fac în toate dimensiunile şi în toate diapazoanele posibile; unele chĭar, fabricate de oamenĭ fără nicĭ o cunoştinţă muzicală, au ca notă fundamentală o notă ce n'ar putea concorda nicĭ o dată cu un instr. de o fabricaţiune artistică şi de un diapazon fix. Asemenea variază şi numărul bortelor laterale şi extensiunea lor; la unele bortele laterale lipsesc cu disăvîrşire (*Telinca*), altele au 3 (ca instr.-ele fr.-e *Flutet*, *Galoubet* ş. a.); altele au 5, cele maĭ multe 6 (*Cavalul*, *Trişca*, instr. fr.: *Arigot*, ş. a.); altele în fine au 7 sau chĭar

dintre care unele acoperite cu cheĭ. Dar cu toate perfecționările ce factura modernă a cercat a aplica F.-uluĭ fr. numit *Flageolet* (v.), acesta n'a putut obține favoarea compozitorilor, cari nu vor a-l întrebuința decît pentru culoare locală, și nu-și găsește locul decît în orchestrele de dans de un rang cu totul secundar.

Poate această specie de ostracism care alungă F.-ul din arena artiscă nu contribuĭe puțin la farmecul produs de timbrul luĭ cînd îl auzim la munte și 'n cîmpie.

F.-baston v. *Ciacan*.

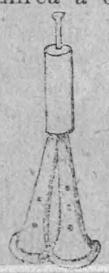
F. ciobanesc = *Caval* (v.).

F. cu dop v. *Fluĭer*.

F. cu plisc v. *Fluĭer*.

F. drept v. *Fluĭer*.

F. dublu sau *Fluĭere îngemănate*, ĭe desigur unul din instr.-ele cele maĭ curioaze ce există, și pe care-l găsim deja la multe popoare antice. Constă din reunirea a două fluĭere într'o aceĭașĭ îmbucătură, aceastea fie construite separat, fie sfredelite într'o aceĭașĭ bucată de lemn. Fluĭerele gemănate au dat mult de lucru arheologilor; ceĭa ce ĭe admis, ĭe că ĭele ĭerau de deosebite mărimĭ, și serveau pentru a schimba de ton sau de registru căpătînd astfel o extensiune maĭ mare. Par a fi de origină feniciană și ĭerau cunoscute la Evreĭ (*Nekeb*), la Egiptenĭ (*Fotinx*), la Grecĭ (*Diaulos*) la Romanĭ, cari le deosebeau în *Tibiae paribus* și *imparibus*, *dextris* sau *sinistris*, după cum ĭerau egale sau inegale, destinate mîneĭ drepte sau mîneĭ stîngĭ ș. a. Maĭ cu samă cînd se cînta din fluĭerele îngemănate instr.-iștiĭ aveau nevoĭe a-și garanta obrazĭĭ cu specia de căpăstru numit la Grecĭ *Forbeia* și la Romanĭ *Capistrum* (v.). În afară de popoarele cari și-au conservat tradițiunile antice în toată primitivitatea lor, se maĭ văd specimene de astfel de instr.-e și la popoarele muzicale moderne, fără totuși ca ĭele să fi putut ocupa un loc în manifestațiunile cu adevarat artistice. Unele din aceste instr.-e sînt construite astfel că facultativ instr.-istul poate face să sune unul sau altul din cele două fluĭere, sau amîndouă în acelaș timp, dînd intervale armonice de terțe sau altele, și permițînd prin urmare execuțiunea de bucățĭ în două vocĭ. Astfel sînt instr.-ele numite: *Flûte harmonique* (fr.), sau *Flûte d'accord* (fr.), *Zampogna a due bocche* (it.), *Flageolet double* (fr.), *Svardoniță* ș. a.



40. F. dublu.

F. nasal, fluĭer în care curentul de aĭer în loc de a fi provocat de gura executantuluĭ, vine prin una din cavitățile nasale. Aceste fluĭere, de o construcțiune primitivă, de forme variate, se găsesc maĭ

cu samă la locuitorii indigeni ai insulelor Australiei, şi sînt numite: *Fango-fango*, *Sigu*, *Suling* ş. a.

F.-transversal = flaut (v.).

Fluiera (a.), a imita cu gura timbrul fluieruluĭ.

Fluĭerar, acel ce cîntă din fluĭer.

Fluĭeroĭ, nume dat în unele părţi din Valahia cavaluluĭ.

Flûte (fr.) = flaut şi fluĭer.

F. à bec = fluĭer.

F. allemande = fluĭer german, nume dat în sec. 16, 17 şi 18 flautelor, prin opoziţie cu fluĭerele, cărora li se dădea numele de *F. anglaise* = fluĭer englez, sau *d'Angleterre*, = din Anglia.

F. d'accord sau *harmonique*. = fluĭer de acord, sau armonic, fluĭer dublu, sfredelit într'o aceĭaşĭ bucată de lemn, cu ĭaminele la înălţimĭ deosebite; sînt construite astfel că bortele ce se găsesc la aceĭaşĭ înălţime dau intervale de terţă. Această specie de fluĭere gemănate ĭera foarte în favoare în sec. 17 şi 18 în tot occidentul Europeĭ.

F. d'amour = flaut de amor, flaut (v.) cu fundamentala $si_{\flat}$.

F. de Pan = fluĭerul luĭ Pan, v. *Naĭ*.

F. douce = fluĭer dulce, fluĭer cu dop.

F. droite = fluĭer drept, fluĭer cu dop.

F. eunuque = fluĭer eunuc, nume dat în sec. 16 şi 17 fluĭerelor cu dop.

F. harmonique = fluĭer armonic, v. *F. d'accord*.

F. nasale = fluĭer nasal (v.).

F. tierce = flaut terţă v. Flaut.

F. traversière = fluĭer transversal, flaut (v.).

Fluté (fr.) v. *Flautato*.

Fluteole (fr.), nume dat de factorul Coste, din Paris, în 1847, uneĭ speciĭ de flaut cu străbaterea conică.

Flutet (fr.), mic fluĭer cu 3 borte laterale, uzitat în Pireneĭ.

Flutina, nume dat uneĭ varietăţĭ de acordeon (v.).

Flutophone (fr.), nume dat de M. Baduel, din Paris, uneĭ speciĭ de acordeon: micĭ tuburĭ cu ancĭĭ, o claviatură cromatică între sol_2 şi do_3 dar curentul venind printr'un tub din gura executantuluĭ (v. Armonifon).

F moll, în terminologia germană = *fa* major.

Foalece, nume dat în unele sate din Istria, cimpoĭuluĭ: specia de fluĭere îngemănate, ce serveşte a face melodia, se numeşte *mişnita* ĭar ţevile pe unde se suflă, *girliciu* (v. T. T. Burada: O călătorie în Istria).

Foco sau *fuoco* (it.) = foc. *Con f.* sau *fuocoso*, cu termin de expr. = cu foc, cu viocĭune.

Foglietto (it.) = foiţă, se întrebuinţază în sensul de *replică* şi se zice despre pasajele din melodia principală scrise în note micĭ în partida unuĭ instr. care are maĭ mult timp a păstra tăcerea sau încă o partidă de violină primă în care sînt însemnate replicele principale

ale celorlalte instr.-e (v. *Concertino*).

Foĭ. servesc în unele instr.-e pentru procurarea aĭerului necesar producțiunei sunetelor. Astfel s'a aplicat F. cimpoiului (v.); instr.-istul le ține sub braț și prin mișcările acestuĭa se produce curentul, care umflă burduful. La armoniĭ, F.-le ĭeau proporțiunĭ maĭ marĭ, și sînt puse în mișcare prin pedale acționate de picioarele instr.-istuluĭ: cîte o dată chĭar, la instr.-e maĭ marĭ, foile necesitează intervenirea uneĭ alte persoane. Le acelaș lucru cu foile orgăĭ, cari ĭeau proporțiunĭ cu mult maĭ marĭ și maĭ complicate.

Folie d'Espagne (fr.) = nebunie spaniolă, nume dat unuĭ dans de origină spaniolă, dar care pare că nu corespunde de loc numeluĭ seu. Ie definit ca fiind de un caracter nobil, măreț, cu muzica, de multe orĭ în minor, în $^3/_4$, formată din două perioade de cîte opt tacte.

Folklor (engl.: *Folk-lore*) ĭe un cuvînt care s'a adoptat, de vr'o jumătate de secol, în toate limbele, pentru a se denumi ramura activităței intelectuale ce se ocupă cu culegerea și analiza a tot ceĭa ce ĭeste tradițional în popor, fie în ceĭa ce privește literatura sau muzica, fie în ceĭa ce privește moravurile. Numele apare pe la 1846, dar lucrul ĭe cu mult maĭ vechĭu. Deja de prin sec. 16 au început a se face colecțiunĭ de cîntece populare, în Spania și țările scandinave. La începutul sec. 18 editorul parizian Ballard publică primele colecțiunĭ de cîntice populare franceze (*Brunettes ou Petits airs tendres*, 1721, *Rondes à danser*, 1724). Dar maĭ cu samă în Anglia și în Germania știința F.-uluĭ a luat o direcțiune sistematică. Volumurile apărute asupra acesteĭ materiĭ ar forma o frumoasă bibliotecă. Din nefericire la ceĭ maĭ mulțĭ autorĭ muzica nu ocupă decît un rol foarte secundar, dacă nu ĭe suprimată cu desăvîrșire; aceasta fie din cauză că în adevăr ĭeĭ dau o cu mult maĭ mare importanță F.-uluĭ literar decît celuĭ muzical, fie că ĭe cu mult maĭ ușor a nota un text vorbit decît o melodie cîntată.

Fonagogus sau *Phonagogus* numesc unĭĭ autorĭ tema uneĭ fugĭ.

Fonascos (gr.: φωνασκός) sau *Phonascus* (lat.) se numea la ceĭ vechĭ atît maĭștriĭ de cînt cît și aceĭ cari în execuțiunile publice readuceau la tonul cuvenit pe cîntărețiĭ cari perdeau acest ton.

Fonaulograf, aparat acustic servind pentru studiul analizeĭ timbruluĭ prin metoda grafică, și în alte chestiunĭ acustice.

Fond (fr.) în orgă se numea maĭ de mult reuniunea tuturor jocurilor așa zise de *flaute*; astăzĭ acest cuvînt se întrebuințază în acelaș sens cu *Principal* (v.).

Fondamental (fr.) v. fundamental.

Fonetic (gr. φωνητικός), epitet ce se poate aplica la tot ce are un raport cu sunetul. *Centru f.* sau *Focar f.* se numeşte, în producţiunea ecouluĭ, locul unde se află acel ce emite sunetul.

Fonetica, nume dat cîte o dată studiuluĭ voceĭ, atît în ceĭa ce priveşte vorbirea cît şi cîntarea.

Fonic, epitet ce se întrebuinţază în acelaş sens cu *fonetic* (v.). *Fonica*, ştiinţa sunetuluĭ.

Fonocamptic (din gr.), se zice despre locurile cari reflectează sunetele. *Centru f.* sau *Focar f.* ĭe, în producţiunea ecouluĭ, locul de unde sunetul se reflectează şi revine.

Fonograf, aparat bazat pe electricitate şi destinat a primi urmele produse de sunetele voceĭ omeneştĭ sau ale unuĭ instr. şi a le reproduce după un timp arbitrar. Deşi departe de a fi atins perfecţiunea, au ajuns totuşĭ a da rezultate uĭmitoare. Cuvîntul *Fonografie*, scrierea sunetelor, a fost întrebuinţat une-orĭ, maĭ de mult, în acelaş sens cu *Notaţiune*.

Fonolit, piatră vulcanică, dînd sunete muzicale. Instr.-ul chinez *King* ĭe format din astfel de pĭetre.

Fonometru, instr. destinat a măsura intensitatea sunetelor.

Fonorganon, nume dat de T. Robertson, în 1813, unuĭ automat muzical.

Forbeia sau *Forveia* (gr.: φορβειά) = *Capistrum* (v.).

Forlana (it.), dansul favorit al gondolĭerilor venețianĭ. Muzica ĭe de un caracter vesel, în $^6_8$ sau $^6_4$, şi mişcare repede (timpul = 100). Acest dans ĭe originar din Friul, a căruĭ locuitorĭ se numesc *forlani*, de unde numele dansuluĭ.

Formă, în general ĭeste aspectul sub care se prezintă o compoziţiune muzicală. Geniul muzical s'a manifestat sub două forme principale caracteristice: 1) *F. fugată* sau *canonică*, caracterizată prin neregularitatea perioadelor, prin varietatea artificiilor stiluluĭ seu bazat pe imitatiunĭ, ceĭa ce nu permite reveuirea regulată a cadenţelor. Această formă poate fi comparată cu proza în literatură. 2) *F. metrică* sau *simetrică*, caracterizată prin ordonanţa măsurată, simetrică a perioadelor sale, prin regulata revenire a cadenţelor. Această formă poate fi comparată cu versurile în literatură. F. metrică, maĭ uşor de înţeles, are o acţiune mult maĭ repede asupra ascultatorilor, şi o găsim în muzica primitivă a tutulor popoarelor. Din contra, F. fugată cere din partea ascultătoruluĭ nu numaĭ o maĭ mare încordare a atenţiuneĭ, dar şi o oare-care abilitate, şi prin asta ĭe cu mult maĭ puţin accesibilă mulţimeĭ.

Maĭ departe, prin cuvîntul *F.* sau *Tăĭetură* (fr.: *Coupe*), se înţelege planul după cum sînt expuse şi desvoltate diferitele teme pe care se bazează o compoziţiune. Acest plan variază

de la o bucată la alta, așa că avem forme care depind de la importanța, dimensiunile și destinația compoziținei; și pe cînd unele nu constau decît din cîteva fraze simple, altele sînt formate din mai multe părți, avînd fie-care din aceste părți forma ței mai mult sau mai puțin desvoltată.

Legile generale ale formelor muzicale se bazează pe unitate susținută de contrast. Unitatea provine din întrebuințarea armoniei consonante, din predomnirea unei tonalități, din menținerea unei aceleiași măsuri, din reîntoarcerea motivelor ritmice, din reluarea mai mult sau mai puțin regulată a diferitelor teme. Contrastul provine din armonia disonantă, din modulațiuni, din întrebuințarea de motive opuse prin caracter, prin ritm, ș. a. Contrastul însă trebuie să facă să valoreze unitatea. Pentru aceasta disonanțele cer rezoluțiuni; modulațiunile trebuie să nu fie prea mult menținute, astfel ca totdeauna să fie o tonalitate predominantă împrejurul căreia să concure numai diferitele ței tonalități mai mult sau mai puțin relative; temele sau motivele acestora trebuie să revie, să reapară, ș. a.

Bucățile muzicei dramatice de astăzi au forme foarte variate, o structură atît de neregulată, depinzînd de la cerințele textului, de la situațiunile dramatice, că mai s'ar putea spune că nu au o formă hotărîtă. N'a fost însă totdeauna tot așa: și mai cu samă nu ție tot așa în muzica de concert, de biserică, ș. a. fie destinată vocilor, fie instr.-elor, pentru cari în cursul timpului s'au stabilit adevarate calupuri.

Lăsînd la o parte formele bazate pe o singură temă, obicinuite pentru *studii*, *bagatele*, *foi de album*, ș. a., cele mai principale forme specifice sînt cu două sau trei teme, cari ne pot prezinta dispoziținile cele mai variate. Astfel de forme sînt: *Cîntecul*, *Allegro*, *Rondo*, *Menuetul* ș. a. Apoi din unirea a două sau mai multe de acestă forme se combină compoziținí de o formă mai complexă, în cari desvoltarea temelor ajunge la un înalt grad, forme numite în special *ciclice* și a căror tip ține *Sonata*. Aceste forme ciclice variază nu numai prin structura interioară a diferitelor lor părți constitutive, dar și prin contrastul mișcărilor acestor părți. In general, încheierea formelor ciclice se face într'o mișcare repede; sînt totuși exemple și de contrar.

Aplicațiunea acestor forme abstracte la diferite destinațiuni, la diferite combinațiuni de voci sau instr.-e, dă un număr de forme concrete a căror simplă enumerațiune ar forma o listă destul de lungă. La articolele *Biserică*. *Dans*, *Cameră*, *Teatru*, *Voce* ș. a., se

pot vedea formele uzitate pentru aceste diferite destinaţiunĭ şi la cuvintele respective detaliĭ asupra structureĭ interne a acestor diferite forme.

Formenlehre (germ.) = studiul formelor.

Forminx (gr.: φόρμιγξ), instr. de coarde, de care se serveau cîntăreţiĭ grecĭ pentru a se acompania; nu se ştie dacă ĭera o specie de liră sau de harpă. Il citează Homer.

Formulă, în armonie, se numeşte o succesiune de maĭ multe acorduri. Astfel avem formule *de Cadenţă* (v.), succesiunĭ de acorduri determinînd tonalitatea şi provocînd o dorinţă de repaus. Asemenea avem formule în modulaţiunĭ, succesiunĭ de acorduri cari aduc o modulaţiune într'o tonalitate anumită, aflătoare la un interval anumit de la tonalitatea în care sîntem. Se înţelege ca dacă în ceĭa ce priveşte cadenţele, în bucăţile cu puţină desvoltare, formulele sînt mărginite, bazate pe un mic număr de acorduri, şi astfel fiind se repetă adese, nu ĭe tot aşa în bucăţile cu fraze desvoltate, în cari şi formulelor li se poate da o maĭ mare desvoltare, unde chĭar tot stabilind tonalitatea se pot introduce diferite disonanţe şi modulaţiunnĭ pasagere chĭar. Intru cît priveşte însă modulaţiunile, trebuĭe cît maĭ mult posibil a ne feri de formule deja stabilite şi uzate, şi a căuta a pune cît maĭ multă variaţiune şi noutate în succesiunea de acorduri ce aduce modulaţiunea. Numele de F. sau *Model* (v.) se maĭ dă încă succesiuneĭ de acorduri ce se propune într'o *Marşă* (v.) armonică, pentru a fi reprodusă, şi de uniĭa chĭar acestor marşe, formate din modelul urmat de diferitele reproducţiunĭ.

Fornitura (it.) v. *Mixtura*.

Forţa (a) se zice cînd un cîntăreţ caută a trece limitele diapazonuluĭ seu, sau a da sunetelor o intensitate maĭ mare decît acea ce ĭ-o permite constituţiunea sa fizică. Şi într'un caz şi 'n altul vocea îşĭ pĭerde justeţa sa şi, în loc de efectul dorit, se obţine cu totul contrarul. În acelaşĭ sens se zice şi despre instr.-iştĭ.

Expr. it. *Forzando* sau *Forzato*, maĭ ades *Sforzando* sau *Sforzato*, se întrebuinţază indicînd că o notă sau un acord deasupra căruĭa ĭe pusă, trebuĭe a fi bine accentuată. Cele maĭ de multe orĭ se întrebuinţază una din presc.-ile *fz*, *sf*, *sfz*, sau chĭar *ffz* sau *sffz*, cari indică un accent şi maĭ puternic încă. Cînd sînt maĭ multe note sau maĭ multe acorduri dearîndul cari trebuĭesc a fi accentuate se întrebuinţază expr. *Sempre sforzato*.

Fortbien (fr.) nume dat de C. E. Friederici, din Gera, în 1758, la o specie de piano patrat construit de ĭel.

Forte (it.), presc. *f.*, = tare, cu putere; se întrebuinţază ca

termin de expr. Sînt o mulţime de expresiunĭ derivate. Astfel *Mezzo-F.* (presc. *mf.*) = pe jumătate tare, potrivit: *Poco-F.* (presc. *pf.*) = puţin tare; *Meno-F.* (presc. *mf.*) = maĭ puţin tare, sînt expresiunĭ cari se echivalează şi cari se rapoartă la un grad de intensitate maĭ moderat. Din contra *Molto-F.* sau *Piu-F.* = maĭ tare; superlativul *Fortissimo*, (presc. *ff.*), indică grade maĭ marĭ de intensitate. Expr. *F.-posibile* sau *F.-fortissimo* (presc. *fff.*) ĭe maximum în această direcţiune. *F.-piano* (presc. *fp.*) indică un efect particular, şi anume a ataca cu putere sunetul şi apoĭ a-l slăbi. Expr. contrară nu se întrebuinţează ca termin de nuanţare aşa că presc. *pf* nu trebuĭe tradusă nicĭ o dată prin *Piano-F.*

Fortebien v. *Fortbien.*

Forte-campano, nume dat de Lemoine, în 1825 la o specie de *carillon* (v.) cu sunetele produse de vergĭ metalice.

Forte-*fortissimo* v. *Forte.*

Forte-piano (it.), cea maĭ vechĭe denumire a clavirelor cu cĭocanaşe (v. *Clavir*), numite astfel de la posibilitatea ce aveau de a da sunete tarĭ (*forte*) şi slabe (*piano*). Această expr. ĭe întrebuinţată şi ca termin de nuanţare (v. *Forte*).

Forte-piano-klavier, nume dat în 1794, de El. Schlegel, din Altemburg, unuĭ instr. care după voĭe, prin intermediarul uneĭ pedale, putea să sune ca un piano sau ca un clavecin.

Fortezug (germ.) = pedala de *forte* a pianuluĭ.

Fortissimo (it.) superlativ de la *Forte* (v.).

Forveia v. *Forbeia.*

Forza (it.) = putere. *Con F.* = cu putere, ca termin de expr.

Forzando (it.) sau *Forzato* (it.) v. a *Forţa.*

Fotinx (gr.: φωτιγξ) sau *Fotinge* (gr.: φωτίγγιον) specie de fluĭer dublu uzitat atît la Grecĭ cît şi la Epiptenĭ. În unele orgĭ se dă numele de F. jocurilor numite generalminte *Cromorne* (v).

Fotofon sau *Photophon*, numeşte profesorul Graham Bell un aparat care prin ajutorul electricităţeĭ şi a uneĭ raze luminoase transmite vocea la marĭ distanţe. În timpiĭ maĭ noĭ încă numele de F. a fost dat de A. C. Ferguson unuĭ aparat analog cu fonograful, dar bazat pe fotografia voceĭ.

Fotograf-*electro-dinamic*, una din încercările de aparate destinate a înregistra muzica improvizată.

Fouet (fr.) = bicĭu (v.).

Fourche (fr.)=furcă. *Fourchette tonique*, diapazon în formă de furcă.

Fourniture (fr.) v. *Mixtura.*

Fouye v. *Fui.*

Fp. presc. în loc de *Forte-piano* (v.).

Francez, epitet aplicat la diferite cuvinte. Astfel *Cheia f.-ă* ĭe cheĭa luĭ *sol* pe linia întăĭ a portativuluĭ. *Corn f.*, nume dat cîte o dată, maĭ cu samă

în Anglia (*French-horn*), cornuluĭ de vînătoare.

Sextă f.-ă se numește tot în Anglia (*French-sixth*), acordul de *sextă crescută* (v.) cu cuartă (ex.: *si* ♭-*re-mi-sol*♯).

Numele de *F.-ă* (fr.: *Française*) s'a dat încă la o specie de dans în rond foarte uzitat pe la 1830 și trecut repede din favoare. Se dansa pe o muzică de mișcare moderată în $^{2}_{4}$.

Franchezza (it.)=francheță, sinceritate. *Con F.* se întîlnește cîte o dată întrebuințat ca termin de expr.

Franța. Dacă trebuĭe a crede pe Diodor din Sicilia și pe Grégoire de Tours, istoria muziceĭ în țara care se numește azĭ F. ar începe cu 2000 de anĭ înainte de era creștină; și în adevăr, acești autorĭ ne spun că deja de pe acel timp muzica ĭera cultivată în Galia și că Bardus, al cincilea rege al Galilor, ar fi instituit școlĭ muzicale, a căror șefĭ au luat numele de *barzĭ* (v. *Bard*). Tit Liviu vorbește despre înspăĭmîntătoarea sonoritate a cînturilor Galilor și a strigătelor lor resboĭnice, cari îngrozeau pe soldațiĭ romanĭ. Tot de o asemenea sonoritate ĭerau și trompetele galice, numite *Carnu* sau *Carnix*. Barzĭĭ se acompaniau de preferință cu lira; o reprezintare a unuĭ astfel de instr. se poate vedea pe unele medaliĭ bătute pe timpul luĭ Cesar. Crutul *trithaut*, asemenea ĭera întrebuințat. Se știe asemenea prin tradițiunĭ și prin cîteva texte că barziĭ și druiziĭ aveau cîntece sacre și că unele imne și cînturĭ ale bisericeĭ romane îșĭ au originea în F., și se citează chĭar printre compozitoriĭ acestora pe Sf. Hilariu, episcop de Poitiers (sec. 4). Asemenea sînt conservate textele cîtorva cîntece resboĭnice, *Chansons de geste*, cîntînd principalele evenimente ale istorieĭ patrieĭ și faptele regilor sau ale eroilor. Cel maĭ vechĭ de acest gen ĭe acel asupra luĭ Clotar II († 628). Dar despre muzică nu se poate vedea nimic în aceste cîntece, cari nu pot dovedi altă decît că primele cîntece uzitate în F. ĭerau scrise în limba latină, și pare chĭar că pănă prin sec. 10 poporul francez n'a cîntat altfel.

Datele istorice sigure relative la muzica în F. nu se urcă maĭ sus de sec. 8, și cea maĭ vechĭe ĭe anul 757, cînd împăratul Orientuluĭ Constantin V oferi regeluĭ Pepin o orgă, pe care acesta o așează într'o biserică din Compiègne. După acesta. Carol cel mare se interesă mult de cîntul bisericesc și contribui astfel la desvoltarea muziceĭ. Se istorisesc diferite anecdote despre luptele violente ce se iscară în timpul luĭ între cîntărețiĭ localĭ și ceĭ romanĭ, aduși de dînsul. Orĭ cum, rezultatul a fost introducerea cîntuluĭ roman în biserica galicană. Iel a înființat

mai multe școli muzicale; cele întâi au fost cele de la Metz și Soissons, urmate în curînd de altele; la palatul imperial, la școala palatină, ființa maistru de muzică marele Alcuin (735—804). Aceste școli au fost o bogată pepinieră de muzicanți abili și de teoricieni celebri.

Cel mai vechi cîntec popular de origină franceză, cu muzică notată în neume, ține o specie de bocet latin (*Planctus Caroli*) asupra morței lui Carol cel mare (814), atribuit lui Columbanus. Un altul ființe asupra bătăliei de la Fontenoy (841), atribuit unui oare care Angelbert. La biserică găsim deja în sec. 10 misterul cu muzică *les Vierges sages et les Vierges folles*, cu textul în limba latină vulgară. Dar aceste documente sînt departe de a fi suficiente pentru a se putea stabili o istorie a artei practice în acești secoli îndepărtați.

Nu ține tot așa în ceia ce privește teoria, în evoluțiunea căreia F. ține un rol important. Incepînd de la Isidor din Sevila (sec. 7), la care se găsesc primele urme, multe din tratatele acestei epoci sînt datorite maiștrilor francezi. Astfel avem în sec. 8 pe Alcuin; în sec. 9 pe Aurelien de Reomé, autor al opului *Musicae disciplinae*; Remy d'Auxere, unul din membrii cei mai savanți ai bisericei latine din acel secol, autor al unui comentar asupra tratatului de muzică al lui Martianus Capella; Hucbald, calugăr din St. Amand (840—930), autor între altele a unui op, *Musica enchiriadis*, care în partea întâi descrie o notațiune propusă de dînsul, iar în partea a doua dă regulele diafoniei (v.) uzitate pe timpul lui (în quarte, quinte și octave); în sec. 10 pe Odon, abate de Cluny († 942), autor al unui *Dialogus de musica*, al unui *Enchiridion* și a unui mare număr de imne și cîntări uzitate mult timp în biserica romană. Secolii următori dădură încă teoricieni de valoare; între alții: Francon din Paris, Jean de Garland, Pierre de la Croix, Rob. de Sabillon.

In timp ce teoria muzicală numără în F. astfel de campioni, o nouă artă se manifestă, și anume, către sfîrșitul sec. 12, acea a *trubadurilor*, a *truverilor* și a *menestrelilor*. Cele mai de multe ori acești poeți ființau și muzicanți, și improvizau însuși muzica poemelor lor; dacă ființ nu ființau în stare a scrie această muzică improvizată, o dictau la muzicanți de profesiune (*notatores*). Genul preferat al trubadurilor, poeți-muzicanți din sudul F.-ei, ființa așa numitul *lai*, specii de mici istorioare, în limba *d'oc*, puse în muzică; acel al truverilor, poeți-muzicanți din nordul F.-ei, și al menestrelilor, ființa *romanța*, numită astfel fiind că poemele acestor cîntece ființau scrise în limba vulgară

(*d'oil*), numită încă *romană*. Ceĭ maĭ renumiţĭ trubadurĭ, truverĭ şi menestrelĭ din această epocă au fost: Thibaut, comte de Champagne şi rege al Navareĭ, Charles d'Anjou, Perin d'Angecourt, Gauthier de Coincy, Chrétien de Troie, Auboie de Sésanne, Castelanul de Coucy, Gaces Brulez, Folquet de Marseille, Gauselme Faidit, Pierre Vidal, G. de Berneville ş. a. Trebuĭe a observa că muzica la această epocă ĭera deja constituită şi chĭar destul de complicată. Pe lîngă cîntul pentru o singură voce, întrebuinţat în *romanţă*, *lai*, *sirvente*, *jeupartie*, *prose-farcie* ş. a., se scriea încă, după regule stabilite, muzică în 2, 3 şi 4 vocĭ, muzică rezervată pentru *motete*, *conducte*, *rondele* ş. a. (v. *Discant*). Intre ceĭ maĭ renumiţĭ discantiştĭ din această epocă se citează J. Bodel, Andrieux Contredit, Perrotin *le grand*, Leon *optimus notator*, J. Perdigon, P. de Corbie, Rob. de Sabillon şi maĭ cu samă Adam de la Halle, autorul pastoraleĭ *Robin et Marion*, cu cuplete şi dansurĭ, embrionul opereĭ comice, jucată la curtea franceză din Neapole, la 1260.

In sec. 14 teoria şi învăţămîntul muzical sînt cu adevarat constituite. Muzicanţiĭ formează diferite corporaţiunĭ. Legile notaţiuneĭ, ale discantuluĭ, ale melodieĭ sînt bine stabilite. Scolĭ muzicale funcţionează la Bourg en Bresse, la Lyon, la Geneva, la Arras, şi trubaduriĭ se instruesc în noul stil. In 1321 se stabileşte corporaţiunea *St. Julien*, (v. *Menestrandie*), care corporaţiune se menţinu în cursul secolilor pănă la 1789. Iea ĭera guvernată de un şef puternic care ĭea titlul de *rege al menestrelilor*. Primul document iscălit de un astfel de rege datează din 1338 (Rob. de Caverant).

In această perioadă arta începe a pĭerde din naivitatea vechĭuluĭ stil al trubadurilor. Din contrapunctul incorect şi primitiv al discantiştilor secolilor precedenţĭ se naşte canonul, fuga, formele şcolastice cari sînt şi azĭ baza ştiinţeĭ muzicale.

Printre teoricianiĭ acesteĭ epocĭ se remarcă: Filip de Vitry, episcop de Meaux († 1361), unul din comentatoriĭ luĭ Francon; J. de Muris, doctor de la universitatea din Paris, autor al opuluĭ *Speculum musicae*, în care se vede un sistem aproape complect al valorilor timpilor muzicalĭ, şi regule destul de clare asupra notaţiuneĭ negre proporţionale. Printre compozitorĭ: Guil. de Machault, (1284—1370), căruĭa i se datoreşte o colecţiune de bucăţile ce se executau pe timpul luĭ, atît pentru o voce cît şi pentru 2, 3 şi 4 vocĭ, o mesă în 4 vocĭ, ş. a.; G. Dufay (1400—1474), Gilles Binchois (1400—1460) ş. a.

Dar maĭ cu samă sec. 16,

domnia lui Francisc I și a ultimilor Valois a fost pentru F. o epocă strălucită, care numără pe: Cl. Jannequin, care pe lîngă multe alte compoziţiuni a scris și o serie de cîntece în stil descriptiv și imitativ remase celebre (*la Bataille de Marignan*, în care defilează toate comenzile și vuetele resboiuluĭ, *le Chant du Rossignol*, *les Cris de Paris*, *le Caquet des femmes* ș. a.); P. Certon; J. Mouton († 1522), autor a maĭ multor mese celebre; Cl. Goudimel (1505—1572), cel maĭ celebru dintre toţĭ, care fondă la Roma o școală în care avu ca elev pe marele Palestrina și care reîntors la Paris, după ce se făcu celebru prin muzica scrisă pentru psalmiĭ traduși de Cl. Marot și T. de Bèze, muri la Lyon, în noaptea de 28 august 1572, aruncat în Ron, ca hughenot.

Către această epocă se alipește fundaţiunea la Paris a uneĭ prime academiĭ de muzică și poezie (1570), prin J.-A. Baïf și J.-T. de Courville. Și tot către această epocă apar primele lucrărĭ ce ne prezintă elementele cari în urmă constituesc opera. Intre acestea ĭe maĭ cu samă de citat *le Ballet comique de la Reine*, de Baltazarini, jucat la Paris în 1581, cu solĭ, coruri și orchestră, muzica scrisă în colaboraţiune cu Beaulieu și Salmon, doĭ muzicanţĭ de la curtea luĭ Enric III. Acest balet ĭe antemergătorul opereĭ, care nu avu existenţă în F. decît un secol maĭ tîrziu.

Domniile luĭ Enric IV (1589—1610) și Ludovic XIII (1610—1643) sînt puţin favorabile muziceĭ, care ĭe într'o periodă de decadenţă, din care nu se ridică decît la majoritatea luĭ Ludovic XIV. Totuși cĭţi-va scriitorĭ de pe timpul luĭ Ludovic XIII vorbesc cu entusiasm de treĭ compozitorĭ din acest timp: Eust. du Caurroy (1549—1609), Jac. Mauduit (1557—1627) și Art. au Couteaux. Pe timpul luĭ Ludovic XIII se ilustrează încă fraţiĭ organiștĭ Couperin, primiĭ reprezintanţĭ aĭ uneĭ familiĭ de muzicanţĭ ce au ilustrat F. în timp de aproape doĭ secolĭ. O altă familie ĭe acea de Champion, claveciniștĭ, ilustră în timp de cîteva generaţiuni și încheĭată prin Ch. de Chambonières, cel maĭ ilustru dintre toţĭ. Chĭar teoria muzicală are a se mîndri din această epocă cu franciscanul Mersenne (1588—1648) căruĭa i se datorește între altele opul *Harmonie universelle*, op care și azĭ ĭe un isvor preţios de consultat asupra stăreĭ arteĭ muzicale din acel timp.

Un gen de spectacol foarte în favoare pe timpul luĭ Ludovic XIII ĭera așa numitul *balet de curte*; aceste baleturĭ conţineau muzică și dans, ariĭ și dialoguri, decoruri și maşinăriĭ, toate elementele cari constituesc opera. Ceĭ maĭ de

valoare compozitorĭ cari scrieau ariile acestor baleturĭ ĭerau P. Guédron (1565—1630), A. Boësset (1585—1643), H. de Bailly († 1669), G. Bataille. Toți acești compozitorĭ însă ĭerau departe de a avea geniul muzical și dramatic al compozitorilor din școala florentină, creatorii opereĭ în Italia, și astfel se explică cum în F. unde elementele constitutive ale opereĭ existau deja din a doua jumătate a sec. 16, opera nu apare și nu prinde rădăcinĭ de cît în a doua jumătate a sec. 17.

Cu Ludovic XIV (1643—1715) începe o a doua mare periodă a istorieĭ muziceĭ în F. Aceasta ĭe marcată prin nașterea opereĭ și ĭe caracterizată prin invaziunea muziceĭ italiene, contra influenței căreĭa cu multă greutate maĭștriĭ francezĭ reușesc a se apara.

In 1645 Mazarin aduce o trupă de italienĭ, cari reprezintară prima operă în F.: *la Finta pazza* de I. Strozzi și I. Torelli, cu muzica de un autor remas anonim. După doĭ anĭ, la 1647, o nouă trupă reprezintă *Orfeo*, operă a căreĭ autor asemenea a remas necunoscut (probabil Monteverde). Totuși parizienii pare că nu gustară acest gen de spectacole, căcĭ Mazarin numaĭ după 13 anĭ, la nunta luĭ Ludovic XIV (1660) reînoi încercarea sa, aducînd o nouă trupă de italienĭ cari dădură opera *Serse* de Cavalli.

Reprezintațiunile italiene iscară naturalminte ideĭa de a se face analoage spectacole, cu text francez. Un poet mediocru, Perrin, se asociе cu un muzicant, Cambert, și cu marchizul de Sourdéac, care avea talent pentru mașinăriĭ teatrale și decorațiunĭ; această asociațiune produse la 1659, înaintea curțeĭ, la Issy, o pastorală, care obținu un strălucit succes. Abĭă după zece anĭ, în 1669, ĭeĭ obținură de la rege un privilegiu pentru a da reprezintațiunĭ publice; în 1671 avu loc prima reprezintațiune, în Paris, a unuĭ astfel de spectacol în fața unuĭ public plătitor: a fost pastorala *Pomone*, de aceĭași colaboratorĭ. In același an, în urma uneĭ neînțelegerĭ între Perrin și Cambert, o nouă pastorală a acestuĭa, *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, ĭe cu textul de Gilbert.

In timp însă ce fondatoriĭ opereĭ franceze își disputau laurii și se certau între ĭeĭ, un compozitor, de origină italian, crescut la Paris, sub protecțiunea celor marĭ, căpătînd favoarea regeluĭ prin sprijinul d.-neĭ de Montespan, îĭ supplantă, obținu un brevet excluziv, și deschise sub direcțiunea sa, la 15 nov. 1672, Academia regală de muzică, cu *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Cambert, persecutat, trebui să se expatrieze. Lulli (1633—1687) un geniu puternic, ajutat de Quinault, complectă o-

pera începută de Perrin și Cambert și creă în F. adevărata tragedie lirică. Dispunînd de mijloace mai variate și mai bogate, de o expresiune mai puternică, opera, astfel cum a dispus-o Lulli, cel puțin în trăsăturele principale, se mențînu mai bine de un secol în F., și maiștrii ce-i urmară, dintre cari unii adevărate genii, remaseră credincioși principiilor tragediei lirice a lui Lulli. *Cadmus* (1673, adevărata prima operă franceză, cele precedente fiind baleturi sau pastorale), *Alceste* (1674), *Thesée* (1675); *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Psyché* (1678), *Bellerophon* (1679), *Proserpine* (1680), *le Triomphe de l'Amour* (1681), *Persée* (1681) *Phaéton* (1683), *Amadis de Gaule* (1684), *Roland* (1685), *Armide* (1686) și *Acis et Galathée* (1687) sînt titlurile operilor cu cari acest geniu și-a menținut teatrul seu. Afară de acestea însă el mai scrie mai multe pastorale și peste 25 de baleturi.

Dar dacă i se cuvine lui Lulli meritul de a fi stabilit opera franceză pe baze atît de solide, nu se poate trece cu vederea absolutismul lui: timp de 15 ani cît a trăit el, nimene dintre compozitorii francezi, nici străini, nu s'a putut apropia de scena ce el și-a fondat.

După moartea lui Lulli, în timpul remas al domniei lui Ludvic XIV, și în timpul regenței, nume de compozitori francezi nu lipsesc. Charpentier (1634—1702), Colasse (1640—1709), Campra (1660—1744), Desmarets (1662—1741), Monteclair (1666—1737), Salomon (1661—1731) Gervais (1671—1744), Destouches (1672—1749), Labarre (1680—1744), Mouret (1682—1738), Rebel (1669—1747), Francœur (1698—1787), Blamont (1690—1760), dau succesiv scenei franceze producțiunile lor. Dar toți acești compozitori, ne făcînd excepție decît numai pentru Campra, care avea oare care originalitate în idei, ierau servili imitatori ai lui Lulli. Ei reușeau în genul secondar de balet și opera-balet, dar forțele îi tradau îndată ce ierа chestiune de tragedie lirică, și aceasta ar fi dispărut desigur din F. dacă nu ar fi apărut un nou geniu puternic care a reînviat-o cu suflul seu.

Ierа rezervat lui Ludvic XV (1715—1774), a vedea această renaștere a muzicei în teatru, renaștere care se realiză prin marele Rameau (1683—1764). Prima sa operă, *Hyppolyte et Aricie*, n'a fost reprezintată decît în 1733. Se spune relativ la această operă că abatele Pellegrin, libretistul, neîncrezător în succesul acestui debutant deja bătrîn, ceruse un înscris prin care i se asigura o sumă în cazul cînd opera nu reușește. Cînd Rameau își execută muzica într'o societate intimă, înainte de prima repre-

zintațiune, Pellegrin se duse lîngă ĭel și rupse contractul: ĭera sigur de succes; și totuși sărăcia abateluĭ ĭera proverbială.

Partizaniĭ vechĭuluĭ stil al luĭ Lulli au fost naturalminte vrăjmași nouăĭ reforme, dar aceĭ ce judecau cu imparțialitate nu putură a nu constata în muzica luĭ Rameau maĭ multă vigoare în expresiune, maĭ mult interes în acompaniament, maĭ multă varietate și bogăție în armonie. „Ieste în această operă, zicea Campra, material pentru a face zece opere". Deși a debutat destul de tîrziu, Rameau a dat sceneĭ franceză un mare număr de opere, între cari cele maĭ renumite sînt pe lîngă cea de debut: *les Indes galantes* (1735), *les Talents lyriques* (1739), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Platée* (1749) ș. a.

Geniul luĭ Rameau nu s'a mărginit numaĭ a reînvia tragedia lirică, dar revoluționă învățămîntul muzical prin teoria basuluĭ fundamental, expusă în tratatul seu de armonie publicat deja în 1721, primul tratat francez asupra armonieĭ moderne. Autoritatea teorieĭ luĭ Rameau se prelungi pănă în zilele noastre.

In 1752 sosi la Paris o nouă trupă de italienĭ. Aceștia reprezintară *la Serva padrona* de Pergolese ș. a. opere cu muzică de Latilla, Cocchi, Ciampi, Jomelli, ș. a. maĭștri italienĭ. Muzica acestor maĭștri, ușoară, melodioasă, fără a fi totuși lipsită de expr., găsi mulțĭ admiratorĭ; societatea parizianǎ se despărți în două tabere: partizaniĭ stiluluĭ italian (al bufonilor) de o parte și partizaniĭ stiluluĭ francez de alta. Această neînțelegere în gusturĭ provocă adese conflicte și a remas celebră în istoria arteĭ muzicale în F. sub numele de *resboiul bufonilor*, dintre colțul regeluĭ și colțul regineĭ, numit astfel pentru că în teatru partizaniĭ muziceĭ franceze se așezau din partea lojeĭ regeluĭ, ĭar ceĭ aĭ muziceĭ italiene din partea lojeĭ regineĭ. J. J. Rousseau, Grimm, Diderot, baronul d'Holbach, Cazotte, Fréron, ș. a. au fost campioniĭ înfocațiaĭ acestuĭ resboĭ, cari se bombardau cu broșurĭ și articole. Resboĭul dură doĭ anĭ și n'a încetat decît prin plecarea italienilor. Vom vedea maĭ la vale urmările ce a avut.

După Rameau, o nouă periodă de stagnațiune pentru marea operă franceză, care nu-și reluă un nou avînt decît prin germanul Gluck. Acesta, prin operile sale *Iphigenie en Aulide* (1773), *Orphée* (1774), *Alceste* (1776), *Armide* (1777) și *Iphigenie en Tauride* (1779), regeneră opera franceză. Ie drept a constata că partizaniĭ stiluluĭ francez îĭ făcură o resistență desesperată! Noĭ resboĭ de diletanțĭ, cu ploaie de broșurĭ și articole iscălite de

La Harpe, Marmontel, Ginguené, d'Alembert de o parte, de Suard, abatele Arnaud, J. J. Rousseau, Grimm, de altă parte (gluckiștĭ). I se improviză luĭ Gluck chĭar un rival, în italianul Piccini, care departe de a fi lipsit de talent, scrise opere de valoare, între care *Alys* (1780) și mai cu samă *Didon* (1783); dar nu ĭera de talie a lupta cu Gluck, astfel că resboĭul se termină în favoarea acestuĭa.

In această periodă antemergătoare a Revoluțiuneĭ, pe lingă ciți-va compozitorĭ francezĭ, ca Gossec (1734—1829), Philidor (1726—1795) ș. a. cari continuară școala luĭ Rameau, ceĭ mai valoroșĭ compozitorĭ ce ilustrară scena franceză sînt: Salieri (1750—1825), un elev al luĭ Gluck, care dădu *les Danaïdes* (1784), și *Tarare* (1787) și Sacchini (1734—1786) care se produse între altele prin *Renaud* (1783) *Chimène* (1783), *Dardanus* (1784) și *Oedipe à Colonne* (1786). Un alt compozitor din școala luĭ Gluck a fost Vogel (1756—1788) care se produse cu *le Toison d'or* (1786) și *Demophon* (1789). Intre compozitoriĭ școaleĭ franceze influența directă a luĭ Gluck se simte mai cu samă la Méhul (1763—1817), Lesueur (1760—1837) și Cherubini (1760—1842), a căror opere au făcut gloria școaleĭ franceze cu principiul: adevărul expresiuneĭ (v.) dramatice, principiu la cari genii străine ca Rossini, Spontini și mai tîrziu Meyerbeer, trebuiră să se supuie pentru a putea cu adevarat reuși în F.

Epoca revoluționară n'a fost favorabilă muziceĭ; s'au produs opere de ocaziune, dintre cari puține au supraviețuit altfel decît prin titlul lor. Dar ultimiĭ anĭ aĭ republiceĭ și primiĭ aĭ imperiuluĭ contează ca o epoca din cele mai strălucite ale opereĭ. Méhul, Lesueur, Cherubini și Spontini sînt cele patru nume cari strălucesc în această epocă. Se observă o întoarcere către antichitatea greacă și romană (*Anacreon*, 1803, de Cherubini, *Adrien*, 1799, și *le Triomphe de Trajan*, 1807, de Méhul, *la Vestale*, 1807, de Spontini). Dar cea mai frumoasă operă din această epocă ĭe fără îndoĭală *Ossian* sau *les Bardes* (1804) de Lesueur. Pe toți aceștĭ treĭ compozitorĭ îĭ vom regăsi îndată pe o altă scenă. Numele care închide această epocă ce precede perioda contimporană ĭe Spontini (1774—1851), care repurtă succese strălucite mai cu samă cu *la Vestale* (1807) și *Fernand Cortez* (1808).

In acelaș timp cu desvoltarea ce ĭea în sec. 18 opera, care ĭeste focarul mișcăreĭ muzicale în F. în acea epocă, un nou gen se naște, gen a căruĭ embrion l'am văzut deja în sec. 13 cu Adam de la Halle. După plecarea italienilor, în urma

resboiuluĭ bufonilor, s'a văzut că ceĭa ce n'a putut să se înplînte oficial pe scena opereĭ, întrase însă adînc în gustul publiculuĭ.

Din sfîrșitul sec. 17 deja se văd vodevilurĭ de Regnart, Boursault ș. a. cu muzică de Lorenzani, Charpentier, Massé, ș. a. Cu timpul însă atmostera muzicală cu care se învăleau aceste piese devenind din ce în ce maĭ consistentă, Academia regală de muzică pe deoparte, Comedia franceză pe de altă parte, căutau a pune pĭedecĭ acestuĭ nou gen, care le distrăgea spectatorĭ. Academia punea pĭedecĭ pentru muzică, invocînd privilegĭul seu absolut de a cînta; Comedia nu dădea voĭe să se vorbească: pe scenă numaĭ ĭea avea acest drept! Astfel bĭeţiĭ adepţĭ aĭ nouluĭ gen recurgeau la fel de fel de expediente, ceĭa ce face din această epocă una din cele maĭ nostime ale istorieĭ arteĭ. Ajunsese un timp cînd se aducea pe scenă marĭ pancarte pe care ĭerau scrise cupletele ce trebuĭau a fi cîntate pe ariĭ cunoscute: publicul, care ĭubea acest gen de spectacole vesele însoţite de muzică, se grăbea să le intoneză, acompaniat de orchestră, ĭar actorĭĭ nu maĭ aveau a face decît mimica! Maĭ cu samă timpurile dintre aniĭ 1743—44 și 1752—1762 a fost perioade de severă persecuţiune. Totuși acest gen sfîrși prin a triumfa și vedem pĭese cu muzica de violonistul Gillier (1667—1737), Mouret (1682—1738), Bernier (1664—1734), Corrette (1690—1783) obţinînd marĭ succese. *Les Troqueurs* (1753) de D'Auvergne ĭe reputată ca prima operă comică, dar pe nedrept, căcĭ acest titlul apare deja de la începutul sec. 18.

Intre ceĭ întăĭ compozitorĭ de opere comice se citează italianul Duni (1709—1775), care, stabilit la Paris în 1757 dădu între altele: *le Peintre amoureux de son modèle. Ninette à la Cour, la Chercheuse d'esprit, l'Ile des fous* (1760), *le Milicien, les Deux Chasseurs* (1763), *la Fée Urgèle* (1765), *la Clochette* (1766), *les Moissonneurs* (1768), *les Sabots* (1768).

Contimporan cu acesta ĭeste Monsigny (1729—1817), care debută în 1759 cu *les Aveux indiscrets*, operă care-ĭ începu reputaţiunea. Urmară *le Maître en droit* și *le Cadi dupé* (1760), *On ne s'avise jamais de tout* (1761), *le Roi et le Fermier* (1762), *Rose et Colas* (1764), *le Déserteur* (1769) *Felix* (1777) ș. a.

Dacă genul înalt al tragedieĭ lirice a remas în timp de maĭ bine de un secol indiferent fluctuaţiunilor timpuluĭ, genul maĭ modest al opereĭ comice în maĭ puţin de jumătate de secol îl vedem resimţind toate schimbările ce timpul a adus în gustul literar. Astfel opera

comică simplă și pastorală cu creatorii ĭeĭ, pănă la Monsigny, o vedem deja modificată printr'un contimporan al acestuĭa, Philidor (1726—1795), în a căruĭ stil vedem influențele luĭ Rameau: o maĭ multă căutare în efecte de armonie și o instrație neobicĭnuită pe atunci în acest gen. Cele maĭ principale din operile luĭ Philidor sînt: *Blaise le Savetier* (1759), *le Soldat magicien* (1760) *le Maréchal ferrant* (1761), *Sancho-Pança* (1762), *le Bûcheron* (1763), *Tom Jones* (1765), *les Femmes vengees* (1775) ș. a.

Prin Grétry (1741—1813) opera comică ĭea o înfățișare maĭ vioaĭe, maĭ de spirit. Acesta nu scrie maĭ puțin de 50 de opere comice între cari cele maĭ pricipale sînt: *le Tableau parlant* (1769), *Zémire et Azor* (1771), *l'Ami de la Maison* (1772), *la Rosière de Salency* (1774), *la Fausse magie* (1775), *l'Amant jaloux* (1778), *Richard Coeur de Lion* (1785) ș. a.

Aceste treĭ nume: Monsigny, Philidor și Grétry, rezumă prima perioadă a opereĭ comice franceze.

Influența luĭ Shakespeare și a luĭ Osian asupra literatureĭ franceze se reflectă în stilul operilor comice printr'un romantism întunecat. Reprezintanții acesteĭ periode sînt Méhul, Lesueur și Cherubini, cari am văzut pe de altă parte că au fost influențați de stilul muzical al luĭ Gluck. Principalele opere ale acestor maĭștri sînt: *Euphrosine* (1790), *Stratonice* (1792), *Phrosine et Melidor* (1794), *Ariodant* (1799), *Joseph* (1807), *l'Irato* (1802) de Méhul, *Lodoïska* (1791), *le Mont St.-Bernard* (1794), *Médée* (1797), *les Deux Journees* (1800), *l'Hôtellerie portugaise* (1798), de Cherubini; *la Caverne* (1793), *Paul et Virginie* (1794), *Télémaque* (1796) de Lesueur.

Prin Berton (1767—1844) se inaugurează o nouă școală, de un stil sentimental, amabil, galant. Acesta reprezintă între altele: *les Rigueurs du Cloître* (1790), *Montano et Stephanie* (1799), *le Délire* (1799). Tot la această școală aparține R. Kreutzer (1766—1831), Nicolo (1777—1818) și Boïeldieu (1775—1834), cel maĭ ilustru dintre acești maĭștri de al doilea rang. Iel produse între altele: *Zoraïme et Zulnare* (1798), *le Calife de Bagdad* (1800), *Matante Aurore* (1800), *Jean de Paris* (1812) *le Nouveau Seigneur du Village* (1813), *la Dame blanche* (1825), capodopera sa.

Astfel opera comică tot lărgindu-și proporțiunile cu cît ne apropiem de perioda contimporană, a luat din ce în ce maĭ multă eleganță și mlădiere; muzica, mărginită la început la cîteva ariete acompaniate de un quartet de coarde, a luat din ce în ce maĭ multă consistență, maĭ mare varietate

în armonie, mai multă bogăție în orchestrație, așa că sînt bucăți cari judecate din aceste puncte de vedere, nu s'ar putea spune dacă aparțin unei opere sau unei opere comice. In perioda contimporană, aceste tendințî de unificare a stiluluî opereî și acel al opereî comice nu au făcut decît a se accentua.

Dacă acum de la această pleiada de nume ilustre și de la acest repertoriu bogat de producțiuni teatrale muzicale, care în F. formează partea cea mai consistentă a mișcăreî muzicale, mai cu samă în secoliî trecuțî și în începutul secoluluî nostru, ne întoarcem ochiî asupra celorlalte ramurî ale cultureî muzicale, vedem că dacă F. n'a ținut în toate primul rang, dar cel puțin nicî una n'a fost cu totul neglijată.

Astfel am văzut deja rolul important ce a jucat teoria basuluî fundamental a luî Rameau în evoluțiunea învățămîntuluî muzical nu numaî în F., dar a căreî influență s'a întins și în celelalte țărî. Deja înaintea luî, Brossard (1660—1730) publicase cel întâî op purtînd numele de Dicționar de muzică (1703) dînd definițiunea terminilor grecî, italienî și francezî uzitațî în muzică. Dacă în sec. 16, 17 și 18 Germania și Italia au văzut născîndu-se numeroase școlî muzicale speciale, și F. nu avu a le opune în acest timp de cît așa numitele *Maîtrises*, ieșite din Evul mediu, sfîrșitul sec. 18 vede fondîndu-se Conservatorul din Paris (1795), care nu întîrzie a deveni unul din cele maî de valoare focare de lumină muzicală din lumea 'ntreagă. Teoria muziceî în ultima epocă a acesteî periode are campionî succesorî a luî Rameau pe un Catel (1773—1830), Cherubini (1760—1842), Choron (1772—1834), Reicha (1770—1836), ș. a., autorî a tratate asupra armonieî, contra-punctuluî, melodieî, compozițineî, și astăzî consultate cu avantaj.

Arta cîntuluî (v. *Cînt*) a fost în F. predomnitoare nu prin virtuozism, dar prin expresiune, gust și maî cu samă dicțiune. Cîntul acompaniat de lăută sau chitară, maî tîrziu de clavecin, constitui mult timp cea maî mare parte din muzica de cameră franceză. Lambert (1610—1696), Bacilly (1625—1692), Dambruis (sfîrș. sec. 17), sînt primiî reprezintanțî. După aceștia vedem pe Campra (1660—1744), Clérambault (1676—1749), Baptistin ș. a. strălucind în cantată (v.), care însă mărindu-și din ce în ce proporțiunile și apropiindu-se de scena dramatică, dispăru, cedînd pasul romanțeî, care-și ajunge apogeul prin Garat (1764—1823), la sfîrșitul secoluluî trecut și în începutul secoluluî nostru. Ar fi imposibil în limitele permise a da o listă detaliată de cîntăre-

ții și cîntărețele cari s'au ilustrat pe scenele franceze în această periodă; ie de ajuns a cita cîteva nume: Larrivée (1733—1802), Jéliotte (1711—1782), Lays (1758—1831), Thévenard (1669—1741), L. Nourrit (1780—1831), Dérivis tatăl (1780—1856), d-nele S. Arnould (1744—1803), Laguerre (1755—1783), St. Huberty (1756—1812), Maillart (1766—1818), Branchu (1780—1850), celebri pe scena operei; apoi Favart (1710—1793), Chénard (1758—1831), J. B. Martin (1769—1837), Elleviou (1769—1842), Gavaudan (1772—1840), d-nele Favart (1727—1772), Dugazon (1753—1826), Gavaudan (1781—1850), Boulanger (1786—1850), celebri pe scena operei comice.

Sec. 18 numără ca cei întăi reprezintanți ai violinei pe Duval († 1738), Senaillé (1687—1730), Baptiste (către 1700), cari ierau elevi ai italienilor și mai cu samă ai lui Corelli. Dar prin Leclair (1687—1764) se pun bazele unei școli franceze de violină, care continuată prin Guignon (1702—1774) Gaviniès (1726—1800) ș. a. maiștri de valoare, se încheie în perioda care ne preocupă cu Rode (1774—1830), R. Kreutzer (1766—1831) și Baillot (1771—1842). Alăturea cu violina avem a cita pe timpul lui Ludovic XIV violiștii virtuozi Marais (1656—1728) și Forqueray (1671—1745).

Arta orgăi în F. fără a se putea compara cu ceia ce iera în Italia și Germania, numără totuși adepți de valoare. Se citează familiile Bournonville, Champion, Couperin, cari au dat cîteva generațiuni de artiști remarcabili. Apoi Lebègue (1630—1702), Marchand (1669—1732), Rameau (1683—1764), Daquin (1694—1772), Balbastre (1729—1760).

Ie același lucru pentru clavecin, cari avînd același degitat ca și orga, mai toți organiștii ierau și clavecinișți.

Muzica bisericească a suferit în acest timp consecințele învățămîntului muzical și a desvoltărei muziceĭ vocale și instr.-ale. Dacă și aicĭ F. nu are nicĭ un nume a opune unuĭ Bach sau unuĭ Händel, se pot totuși cita muzicanți de valoare. Astfel, entuziasmul ce l'a avut F. pentru Lulli în ceia ce privește opera, iera cumpănit în aceiași epocă în ceia ce privește muzica bisericească prin acel ce-l avea pentru Lalande (1657—1726), cu drept cel mai de valoare compozitor în acest gen pe timpul luĭ Ludovic XIV, și a căruĭ stil, înalt și de o minunată sonoritate, a servit mult timp de model. Alături cu acesta muzică bisericească numără în cîmpul seu compozitorĭ ca Nivers (1617—1700), Bernier (1664—1734), Campra (1660—

1744), Gilles (1669—1705), Charpentier (1730—1794), ș. a. Către sfîrșitul sec. 18 Lesueur reînoește arta bisericească; ĭel ĭe viu combătut, dar silințele luĭ nu au fost maĭ puțin fecunde în marĭ și frumoase rezultate și această periodă se încheĭe cu numele luĭ Cherubini, autor a maĭ multor mese și compozițiunĭ de un stil cu adevărat religios.

Spațiul nu permite a întra în detaliŭ asupra diferitelor instr.-e ale orchestreĭ, care cu sec. 18 luă un puternic avînt prin instituțiunea audițiunilor muzicale publice cunoscute sub numele de concerte (v.). In adevăr către începutul sec. 18 vedem instituindu-se *Concertele spirituale* (1725); apoĭ *Concertele de amatorĭ* (1780) ș. a., și, pe pragul chiar al perioderĭ contimporane (1828), concertele societățeĭ conservatoruluĭ, cari exercitară o influență așa de salutară asupra evoluțiuneĭ moderne a școaleĭ francezĕ.

In timp ce în F., ca și în Italia, opera ține recordul mișcăreĭ muzicale, în Germania, muzica de cameră și cea sinfonică sînt duse la un înalt grad de desvoltare prin Haydn, Mozart și Beethoven. Cînd apoĭ prin concertele lojeĭ olimpice (v. *Concert*) și ale societățeĭ conservatoruluĭ, producțiunile acestor maĭștri îșĭ făcură întrarea lor în F., maĭștriĭ francezĭ îșĭ apropriară aceste forme și scriseră la rîndul lor sinfoniĭ și muzică de cameră. Onslow (1784—1852), Luiza Farrenc (1804—1875), Reber (1807—1880), Gouvy (1822—1896) remîn credincioșĭ în scrierile lor formelor clasice ale maĭștrilor germanĭ. Alțiĭ, apropriindu-șĭ forma sinfonieĭ îĭ desvoltară elementul pitoresc, întroducîndu-ĭ elementul dramatic, astfel că romantismul din celelalte arte îșĭ avu reflexul seu în muzică. Ie semnalul uneĭ a treĭa marĭ periode a istorieĭ muzicеĭ în F. Acest semnal ĭe dat prin Berlioz (1803 — 1869) și F. David (1810—1876), cari creară *sinfonia dramatică* și *oda sinfonică*. Primele producțiunĭ în acest gen sînt sinfoniile sau uverturele descriptive pe subiecte mistice, pe o pagină istorică, compozițiunĭ în carĭ instr.-ele devin ceĭ maĭ buni interpreți aĭ compozitoruluĭ: *Sinfonia fantastică* (1833), *Harold în Italia* (1833) de Berlioz. In curînd însă instr.-ele nu maĭ par de ajuns de expresive, și li se adauge vocea, în solo sau în cor și prima producțiune de acest gen ĭe *Roméo et Juliette* (1839) de Berlioz, căreĭa îĭ urmă *le Désert* (1844) de F. David și *la Damnation de Faust* (1846) de Berlioz, cea maĭ magistrală și care se apropie maĭ mult de arta dramatică, și care primită cu răceală la început a obținut în urmă succese entusiaste. Toate genurile de subiecte,

de la amorul cel mai pasionat până la sentimentele cele mai pure ale credinței, au fost abordate de maiștrii francezi în acest gen de compozițiuni. Ie de ajuns a pune alături cu cele de mai sus capodoperile de caractere așa de variate intitulate: *l'Enfance du Christ* (1854) de Berlioz, *Marie Magdeleine* (1873) de Massenet, *les Béatitudes* (1877) de C. Franck (1822—1890). Dar de la acest gen, contopire a vocilor și a instr.-elor, de la sinfonia dramatică și până la scenă nu ĭera decît un singur pas, și acest pas ĭe făcut dînd un nou gen, puțin cultivat altă dată, acel al melodrameĭ muzicale, în care o acțiune dramatică ĭe comentată și susținută de bucățĭ muzicale sinfonice sau corale. Astfel ĭe *l'Arlésienne* (1872) de A. Daudet cu muzica de Bizet (1838—1875), *les Erynnies* (1873) de Leconte de Lisle cu muzica de Massenet și atîtea altele.

Muzica sinfonică propriu zisă încă nu ĭe neglijată și pe cînd unĭĭ compozitorĭ creară *suita* modernă care se deosebește în totul de acea a secolilor trecuțĭ, alțiĭ mai îndrăsneți scriu adevarate tablouri muzicale ca *Phaéton* (1873) *la Danse maccabre* (1875), *le Déluge* (1877) de Saint-Saëns, *les Scènes hongroises* (1872), *les Scènes pittoresques* de Massenet ș. a.

In această desvoltare a muziceĭ sinfonice joacă un rol important instituțiunile de concerte, despre care vorbindu-se nu se poate a nu aminti numele de Habeneck (1781—1849) organizatorul concertelor conservatoruluĭ (1828), și acel al luĭ Pasdeloup (1819—1887), organizatorul concertelor populare (1861), instituțiune care a servit de model atitor altora, atît în Paris cît și în provinciĭ, între care celebre sînt mai cu samă acele a luĭ Lamoureux și Colonne (v. *Concert*).

In timpul acesteĭ frumoase evoluțiuni a muziceĭ sinfonice, opera și opera comică traversază o periodă din cele mai strălucite, periodă care se întinde mai cu samă între 1825 și 1850. In această periodă însă doĭ maiștri străinĭ exercitează mai cu samă o influență colosală. Aceștĭ maiștri sînt Rossini (1792—1868) prin muzica sa melodică și dramatică în acelașĭ timp, și Weber (1786—1826) prin romantismul seu. Dacă însă în școala franceză se simte puternic influența luĭ Rossini, nu ie mai puțin adevarat că Rossini, stabilindu-se în F. își modifică radical stilul seu: ĭe de ajuns a compara una din primele sale opere pur italiene cu *Guillaume Tell* (1829). Cît pentru marele Weber, deși operile luĭ, prezintate la început chiar diformate: *Freischütz* sub titlul de *Robin des bois* (1824), *Preciosa* (1825), nu s'au bucurat nicĭ-o-dată de o popularitate

în F., totuși îel a exercitat o influență salutară asupra tutulor maiștrilor cu adevarat de o natură poetică, începînd de la Hérold (1791—1833) și pănă la maiștrii contimporani, Reyer ș. a.

Alăturea cu aceștia Donizetti (1797—1848), Bellini (1801 — 1835), și Verdi încă au fost mult apreciați, dar influențele muziceĭ lor nu se fac prea simțite în muzica maiștrilor francezi.

Cel întăi la care se simte mai mult influența luĭ Weber și Rossini îe Hérold, pe care-l găsim exclusiv pe scena opereĭ comice, și a căruĭ opere mai principale sînt: *Marie* (1826), *Zampa* (1831) și *le Pré aux Clercs* (1832). Dar printre muzicanții francezi ai acesteĭ periode primul rang îl ține Halévy (1799—1862). In operile acestuĭ maistru găsim pe lîngă emoțiune și putere, instinctul efectelor de teatru. Iel reușește atît pe scena opereĭ: *la Juive* (1835) capodopera sa, *Guido et Ginevra* (1838), *la Reine de Chypre* (1841), *Charles VI* (1843), cît și pe acea a opereĭ comice: *l'Eclair* (1835), *les Mousquetaires de la Reine* (1846), *le Val d'Andorre* (1848) ș. a.

Alăturĭ de Halévy trebuîe a fi pus Auber (1782—1871), care obținu pe scena opereĭ un mare succes, cu *la Muette de Portici* (1828), dar care mai cu samă în opera comică ține sceptrul acesteĭ periode; cu tot discreditul în care au căzut operile luĭ în timpurile mai nouă, nu îe mai puțin adevărat că aceste opere, calificate astăzi de contradansurĭ scenice, au făcut deliciul publiculuĭ opereĭ comice în timp de aproape o jumătate de secol. *Le Maçon* (1825), *La Fiancée* (1829), *Fra Diavolo* (1830), *l'Ambassadrice* (1836), *le Domino noir* (1837), *les Diamants de la Couronne* (1841), *la Part du Diable* (1843), *Haydée* (1847), sînt principalele jaloane ale uneĭ seriĭ neîntrerupte de succese.

Numaĭ în urma acestora trebuîe a cita pe A. Adam (1803—1856), Clapisson (1808—1866), Semet (1824—1888), Bazin (1816—1878), Maillart (1817—1871), Reber (1807 — 1880), cari strălucesc cu diferite producțiunĭ pe scena opereĭ comice.

Un alt compozitor străin care a repurtat marĭ succese pe scenele pariziene și a exercitat o mare influență asupra școaleĭ franceze contimporane a fost Meyerbeer (1794—1864), a căruĭ opere principale. *Robert le Diable* (1831), *les Huguenots* (1836), *le Prophète* (1849), *l'Africaine* (1865), la operă, *l'Etoile du Nord* (1854), *le Pardon de Ploërmel* (1859) la opera comică, sînt încă în repertorul curent al teatrelor pariziene.

In perioda contimporană ten-

dinţele şcoaleĭ franceză n'au făcut decît a se accentua, expresiunea dramatică tinzînd a lua un loc din ce în ce maĭ important şi stilul sinfonieĭ dramatice exercitînd o influenţă din ce în ce maĭ puternică asupra stiluluĭ drameĭ muzicale, care se îndepărtează cu atît maĭ mult de vechĭa operă italiană.

Iată numele maĭştrilor şcoaleĭ franceze cari au ilustrat a doua jumătate a secoluluĭ nostru şi principalele lor producţiunĭ scenice.

Berlioz (1803—1869): *Benvenuto Cellini* (1838), *Béatrice et Bénédict* (Baden 1862), *les Troyens à Carthage* (1863), *la Prise de Troie* (Carlsruhe 1890).

F. David (1810—1876): *la Perle du Brésil* (1851), *Herculanum* (1859), *Lalla Roukh* (1862).

A. Thomas (1811—1896): *le Songe d'une Nuit d'Eté* (1850), *Mignon* (1866) capodopera sa, *Hamlet* (1868), *Françoise de Rimini* (1882), baletul *la Tempête* (1889).

Gounod (1818—1893): *Faust*, capodopera sa (1859), *la Reine de Saba* (1862), *Mireille* (1864), *Roméo et Juliette* (1867).

V. Massé (1822—1884): *les Noces de Jeannette* (1853), la *Reine Topaze* (1856), *la Fée Carabosse* (1859), *Fior d'Alizza* (1866), *Paul et Virginie* (1876). *Une Nuit de Cléopâtre* (1885),

C. Franck (1822—1890): *Hulda* (1894), *Ghizèle* (1895).

Lalo (1823—1892): baletul *Namouna* (1887), *le Roi d'Ys* (1888), *la Jacquerie* (1895).

Duprato (1827—1392): *les Trovatelles* (1854), *Pâquerette* (1856), *Mr. Landry* (1857), *Salvator Rosa* (1861), *la Déesse et le Berger* (1863), *le Sacripant* (1867).

Delibes (1836—1891): baleturile *Coppelia* (1870) şi *Sylvia* (1876), operile *le Roi l'a dit* (1873), *Jean de Nivelle* (1880), *le Roi s'amuse* (1882), *Lakmé* (1883), *Kassia* (1893.

Guiraud (1837—1892): baletul *Gretna Green* (1873), *Piccolino* (1876), *M-me Turlupin* (1888), *Frédégonde* (1895).

Bizet (1838—1875): *Pêcheurs de Perles* (1863), *la Jolie fille de Perth* (1867), *Djamileh* (1872), *Carmen* (1875). capodopera sa.

Chabrier (1841—1897): *Gwendoline* (1886), *le Roi malgré lui* (1887).

Godard (1849—1895): *Pedro de Zalamea* (1884), *Jocelyn* (1888), *Dante* (1890), *la Vivandière* (1889).

Astăzĭ ceĭ maĭ principalĭ reprezintanţĭ aĭ şcoaleĭ franceze sînt:

Reyer (1823): *Maître Wolfram* (1854), *Sacountala* (1858), *la Statue* (1861), *Erostrate* (1862) *Sigurd* (1884), *Salambô* (1890).

Saint-Saëns (1835): *la Princesse Jaune* (1872), *le Timbre d'argent* (1877), *Etienne Marcel* (1877). *Samson et Dalila* (1879), *Henry VIII* (1883)

Proserpine (1887) *Ascanio* (1890), *Phryné* (1893).

T. Dubois (1837): *la Guzla de l'Emir* (1873), *Pain bis* (1879), baletul *la Farandole* (1883), *Aben Hamet* (1884), *Xavière* (1895).

Joncière (1839): *Sardanapale* (1867), *le Dernier Jour de Pompei* (1869), *Dimitri* (1876), *la Reine Berthe* (1878), *le Chevalier Jean* (1885).

Bourgault-Ducondray (1840): *l'Atelier de Prague* (1859), *Thamara* (1891).

Massenet (1842): *Don César de Bazan* (1872), *le Roi de Lahore* (1877), *Hérodiade* (1884), *Manon* (1884), *le Cid* (1885), *Esclarmonde* (1889), *le Mage* (1891), *Werther* (1893), *Thaïs* (1894), *la Navarraise* (1895), *Sapho* (1897).

Maréchal (1842): *les Amoureux de Catherine* (1876), *la Taverne des Trabans* (1881), *Déidamie* (1893), *Calendal* (1894).

Lefebvre (1843): *Judith* (1879), *le Trésor* (1884), *Zaïre* (1887), *Djelna* (1894).

Paladilhe (1844). *le Passant* (1872), *l'Amour africain* (1874), *Suzanne* (1878), *Diane* (1885), *Patrie* (1886).

Widor (1845): baletul *Korrigane* (1880), *Maître Ambros* (1886), *les Pêcheurs de la St. Jean.*

Salvayre (1847): *le Bravo* (1877), baletul *Fandango* (1877), *Richard III* (1883), *Egmont* (1886), *la Dame de Monsoreau* (1887).

V. d'Indy (1851): *Attendez moi sous l'Orme* (1882), *le Chant de la Cloche* (1886): *Jeanne d'Arc* (1890), *Fervaal* (1897).

A. Bruneau (1856): *Kérim* (1886), *le Rêve* (1891), *l'Attaque du Moulin* (1893).

E. de Missa (1856): *Juge et Partie* (1886), *le Chevalier timide* (1887), *Dinah* (1894), *Ninon de Lenclos* (1895).

P. Vidal (1863): *la Maladetta* (1893) *Guernica* (1895).

Contesa de Grandval (1830): *Piccolino* (1869), *la Fille de Jaïre* (1880), *Atala* (1891) *Mazeppa.*

Augusta Holmès (1847): *Héro et Léandre* (1872), la *Montagne noire* (1895).

Cu cît opera comică însă își ridică idealul către regiuni mai înalte, confundîndu-și stilul aproape cu acel al operei, un nou gen se născu, respunzînd necesității gustului francez de a avea acțiuni teatrale vesele, zglobii chiar, însoțite de cuplete și alte bucăți muzicale de un stil melodios, ușor. Acest nou gen îe opereta. Dar departe de a-și lua de la început locul seu, prin excentricitatea și destrăbălarea ei, prin Offenbach (1819—1880) și Hervé (1825—1892), aceasta reprezinta mai degrabă caricatura operei comice decît continuațiunea genului ușor și grațios ilustrat de vechia școală a operei comice. După cîți va ani

însă opereta reveni la sentimente mai oneste şi mai moderate, prin Lecocq (1832) şi R. Planquette (1840), luînd oare cum în teatru locul lăsat liber prin înaintarea vecheĭ opere comice.

Arta cîntuluĭ pe scenă şi în concert a fost ilustrată în F. în această periodă prin nume ca Nourrit (1802—1839), Duprez (1806 — 1879, Roger (1815—1879), Achard (1831), Capoul (1839) tenorĭ; Lablache (1794 — 1859), Baroilhet (1810—1871), Bataille (1822——1872), Faure (1830), Taskin (1853—1897) başĭ; d-nele Cinti-Damoreau (1801—1863), Falcon (1812—1897), Stoltz (1815), Dorus Gras (1813), Viardot (1821) Carvalho (1827—1895), Caron (1857), Calvé (1864).

Frumoasele tradiţiunĭ ale claveciniştelor din secolul trecut sînt continuate în secolul nostru prin pianiştiĭ Plantade (1764 — 1839), Lecoupey (1811—1887), Alkan (1813—1888), Marmontel (1816—1898), Lacombe (1818—1886), Jaël (1832—1882), T. Ritter (1841—1886), Ravina (1818), Saint-Saëns (1835), De Beriot (1835), Delaborde (1839), V. A. Duvernoy (1842), Diémer (1843), d-nele Farrenc (1804—1875), Massart (1827—1887) ş. a.

Asemenea muzica de cameră şi orchestra, care a jucat un rol atît de important în perioda contimporană are a numara între alţiĭ pe virtuoziĭ celebri; Massart (1811—1892), Allard (1815—1888), Dancla (1818—1895), Vieuxtemps (1820—1881), Garcin (1830 — 1896), violoniştĭ; Franchaume (1808—1884), Chevillard (1811—1877), Lebouc (1822), Jacquard (1826 — 1886) violoncelişti; Werimst († 1893) contrabasist; F. Godefroid (1818—1897) harpist; Tulou (1786—1865), Remusat (1815—1880), Taffanel (1844) flautiştĭ; C. Duvernoy (1766—1845), Klosé (1808—1880) clarnetiştĭ; F. Duvernoy (1765 — 1838), Vivier (1818) corniştĭ; ş. a.

Arta în biserică încă numără artiştĭ de un stil grav şi înalt, atît în compoziţiunile lor cît şi ca organiştĭ; ĭe de ajuns a cita nume ca Niedermeyer (1802—1861), Choron (1772—1834), Gounod. Saint-Saëns, Batiste (1820—1876), Benoit (1794—1878), C. Franck, Guilmant (1837), Gigout (1844), Widor, ş. a.

Vorbindu-se despre orchestră, şi instr.-e nu se poate a nu se aminti cîte-va nume devenite celebre prin perfecţionările aduse în factura acestor instr.-e. Pleyel, casă fondată în 1807, şi Erard, renumite pentru pianele lor; S. Erard (1752—1831), a contribuit încă a aduce harpa în starea în care ĭeste azĭ; Triebert (1810—1878), A. Sax (1814—1894), F. Besson, casă fondată în 1834, sînt nume devenite celebre în

factura instr.-elor de suflare; Merklin (1819), Cavaillé—Coll (1811) sînt factorĭ și restaurătorĭ de orgĭ cu adevarat monumentale.

In fine nu se poate termina această schițare fără a se aminti cîte-va nume a acelor ce s'au ocupat cu istoria și archeologia muzicală: Villoteau (1759—1839), Fetis (1784—1871), d'Ortigue (1802—1866), Coussemaker (1805 — 1876), Kastner (1810—1867), F. Clément (1822—1885), și fără a semnala silințele marĭ ce s'au făcut și se fac pentru respîndirea muziceĭ în popor și importanța ce se dă cîntăreĭ corale în școală. Rezultatul acestor silință sînt miile de societățĭ corale și instr.-ale ce dau Franțeĭ o atmosferă atît de muzicală. In fruntea acesteĭ mișcărĭ strălucește numele luĭ Bocquillon-Wilhem (1781 — 1842), care-și consacră întreaga viață acesteĭ chestiunĭ.

Frază se numește o parte, un membru al unuĭ period muzical, cu alte cuvinte un grup de două sau maĭ multe tacte terminat printr'o cadență imperfectă sau printr'o semicadență. Frazele pot fi masculine sau femenine, după cum se termină pe un timp tare sau pe un timp slab. Numărul tactelor ce formează o frază nu ĭe hotărît; dar frazele formate din 2 sau din 4 tacte sînt cele maĭ naturale și sînt considerate ca regulate sau *patrate*, pe cînd cele formate din 3, 5 sau 7 tacte sînt neregulate. Procedeurile întrebuințate în compozițiune pentru a obține fraze neregulate sînt:

Contracțiunea, care constă în aceĭa că micșurînd valoarea notelor, întrunim 2 tacte în unul singur, așa că o frază de 4 tacte nu va maĭ avea de cît 3.

Dilatațiunea ĭe contrarul contracțiuneĭ; mărind valorile notelor, obținem 3 tacte în loc de 2, 5 tacte în loc de 4.

Repetarea sau întrebuințarea unuĭ motiv de două sau maĭ multe orĭ. Aceasta poate să fie simplă, cînd se repetă motivul pe aceleași grade: cînd se repetă pe grade deosebite ne dă o *progresiune* (v.) cînd se repetă în octave deosebite ne dă un *ecou* (v.).

Dacă acestea sînt mijloace pentru a distruge regularitatea frazelor, altele sînt pentru a o restabili. Astfel ĭeste *elipsa*, care constă în aceĭa că o notă sau un tact joacă un rol dublu, servind ca finală uneĭ fraze și ca inițială celeĭ următoare. Asemenea ĭeste *coda* (v). repetarea ultimelor tacte ale uneĭ fraze sau adăugirea cîtorva tacte nouă cari dau un sens maĭ energic terminativ frazeĭ. *Corona* (v.) încă prin prelungirea noteĭ deasupra căreĭa ĭe pusă complectează numeric lipsa ce ĭe în frază pentru a fi regulată.

A *fraza* se numește în com-

poziţiune a face să corespundă frazele muzicale cu versurile poetice, a păzi raportul între deosebitele fraze ale textuluĭ şi cadenţele diferitelor fraze muzicale.

In execuţiune se numeşte accentuarea astfel ca să se cunoască bine începutul şi sfîrşitul frazelor muzicale; buna frazare joacă în muzică acelaşĭ rol ca şi punctuaţiunea în vorbire şi ĭe una din cele întâĭ condiţiunĭ ale uneĭ bune execuţiunĭ. Adese orĭ frazarea ĭe indicată în muzica imprimată prin diferite semne: semne de punctuaţiune, sau micĭ liniĭ verticale sau liniĭ curbe ca cele de legătură, indicînd astfel periodele, frazele sau chĭar motivele.

Frazeologie, ştiinţa frazăreĭ muzicale (v. a *Fraza*).

Frecare, unul din modurile de punere în vibraţiune a coardelor (v. *Coardă*). F.-a coardelor se face sau prin ajutorul uniĭ arcuş (v.), a căruĭ viţă de păr de cal ĭe unsă cu sacîz, sau prin ajutornl uneĭ roate-arcuş mişcată de o manivelă, ca la ligură (v.) sau prin intermediarul uneĭ pedaliere, ca la clavirele cu arcuş.

Fredon (fr.) expr. echivalînd în vechĭul cînt fr. cu *diminuţiune* (v.) şi indicînd prin urmare înlocuirea uneĭ note printr'un grup de note de valorĭ maĭ micĭ, executate pe o aceĭaşĭ silabă. Acest cuvînt a ĭeşit din uz; verbul însă a *fredona* (fr.: *fredonner*) se întrebuinţează în sensul de a cînta o melodie oare care fără a-ĭ pronunţa şi textul, şi fără a da sunetelor gradul de intensitate cerut.

French-*horn* (engl.)=corn francez, v. *Corn*.

French-*sixth* (engl.)=sextă franceză, nume dat de uniĭ autorĭ acorduluĭ de sextă crescută cu quartă: *la*♭-*do-re-fa*♯.

Frestel, *Frestiau*, *Fretel*, *Fretiau* (fr.), vechĭ denumirĭ a *naĭuluĭ*, întrebuinţat în sec. 11—13 de menestrelĭĭ francezĭ pentru a preluda sau pentru a atrage atenţiunea asupră cîntăreĭ lor. In timpurile maĭ nouă s'a păstrat acest nume pentru un fluĭer mic, cîmpenesc, numaĭ cu treĭ borte laterale, specie de *galoubet* (v.)

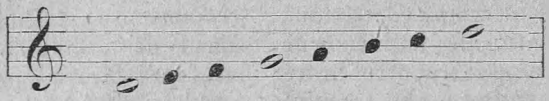
Fretta (it.) = grabă. *Con f.* sau *frettando*, ca termin de expr. = grăbind.

Fricassée (fr.) tocană, nume dat în sec. 16 unor bucăţĭ muzicale în maĭ multe vocĭ avînd texte deosebite pentru fiecare voce. Tot astfel a fost numit şi un vechĭu semnal dat de dărăbanĭ în armată.

Frigian, în clasificaţiunea tetracordelor, în sistemul muzical grec.: (φρύγιος), se numea tetracordul cu semitonul la mijloc, de ex.:

re-mi-fa-sol

Tot acest nume se dădea şi scareĭ naturale a luĭ *re*, avînd ca note principale pe *re* şi *sol*:



Această gamă nu ĭe altă ceva decît hipofrigianul bazat pe dominantă:

Ceĭ vechĭ calificau modul f. ca pasionat, entusiast, religios. estatic şi F.-ul ĭera împreună cu doricul modurile preferate ale luĭ Platon: doricul inspirînd dispreţul durerilor, F.-ul întreţinind curajul şi o mînie generoasă în inimele resboĭnicilor.

In muzica bisericească şi în muzica populară se găsesc melodiĭ în acest mod, dar compozitoriĭ modernĭ nu l'au întrebuinţat.

In sistemul muziceĭ gregoriane însă prin F. nu se înţelege scara naturală a luĭ *re*, ci scara nuturală a luĭ *mi*, *authentus deuterus* sau *tonus tertius*:

mi-fa-sol-la-si-do-re-mi

Cadenţa finală în această tonalitate a dat mult de lucru compozitorilor sec. 15 şi 16, fiind cu totul refractară armonizăreĭ (v. *Cadenţă frigiană*).

In fine în psaltichie se dă epitetul de F. glasuluĭ al treilea, care însă teoretic întrebuinţează scara enarmonică agem ĭar în practică v. *Glas*.

Frînt (fr.; *brisé*, germ.: *zerliedert*, *gebrochen*), epitet aplicat acordurilor arpegiate, cu alte cuvinte a căror note nu sînt produse simultaneu, ci succesiv. Frîngerea acordurilor ĭe unul din mijloacele cele maĭ lesnicĭoase şi prin urmare maĭ întrebuinţate pentru figuraţiunea armonieĭ, maĭ cu samă în acompaniamente (v. *Albertin*).

Se zice şi relativ la cadenţe, în acelaşĭ sens cu *evitat*, *rupt* (v. *Cadenţă*).

Fris sau *Frisca* partea principală, în mişcare repede a ciardaşuluĭ (v.).

Frivolo (it), ca termin de expr.= uşor.

Frosch (germ.) v. *Călcaĭ*.

Frottola (it.), vechĭe specie de cîntece populare it., polifonice, de origină veneţiane, care în sec. 15 şi 16 ţineau mijlocul între artisticul madrigal şi vilanelele armonizate notă contra notă. Textul are de ordinar un caracter erotic, une-orĭ chĭar comic. Petrucci a publicat de la 1504—1509 zece cărţĭ de F.

F schlüssel (germ.) cheĭa luĭ *fa*.

Ftora (gr.: φθορά = distrugere, alterare, corupţiune), nume dat în notaţiunea muzikieĭ unor semne carĭ servesc pentru a schimba intonaţiunea notelor şi une orĭ a trece astfel dintr'un glas

în altul, a modula. F.-lele se împart în *ajutătoare* şi *principale*.

F.-ele ajutătoare sînt : ♯, *diez*, care pus deasupra uneĭ vocale rĭdică intonaţiunea noteĭ a doua cu $^1/_2$ de ton şi 𝄪, *ifes* care pus sub o vocală pogoară intonaţiunea cu $^1/_2$ de ton. Afară de aceste maĭ sînt: 𝄪, *diez* de $^1/_4$ de ton; 𝄪, *diez* de $^3/_4$ de ton, 𝄫, *ifes*, de $^1/_4$ de ton, ş. a., carĭ bine înţeles numaĭ teoreticeşte există.

F.-lele *principale* se împart la rîndul lor în *diatonice*, *cromatice* şi *enarmonice*, după modulaţiunea ce se face şi după noul glas ce ĭe a se termina.

F.-le diatonice sînt o serie de 8 semne raportîndu-se la fiecare grad al scăreĭ: 𝄞, = *ni*, 𝄢 = *pa*, 𝄡 = *vu*, 𝄢 = *ga*, 𝄚 = *di*, 𝄞 = *ke*, 𝄡 = *zo* şi 𝄞 = *ni* de sus. Iele puse deasupra uneĭ note îĭ dă numirea şi intonaţiunea noteĭ căreĭa îĭ aparţine şi de acolo se cîntă ca de la acea notă, astfel că modulaţiunea ĭe realizată.

F.-le cromatice sînt 5 şi anume 2 ale glasuluĭ II: *di* 𝄪 şi *ke* 𝄚. 2 ale glasulnĭ VI: *pa* 𝄫 şi *ni* 𝄚 şi *muştar* 𝄚.

F-le enarmonice sînt iarăşĭ 5: *nisabur* 𝄢, *hisar* 𝄫, *ayem* 𝄢. *general ifes* 𝄢 şi *general diez* 𝄞.

La articolul *Glas* şi la celelalte articole respective se poate vedea efectul acestor F.-le.

Fuehrer (germ.) v. *Führer*.

Fuellstimmen (germ.:) v. *Füllstimmen*.

Fuenf (germ.:) = cinci (v.).

Fuenfstuffig = pentacordal (v.).

Fugă, (lat. şi it.: *fuga*, fr.: *fugue*, germ.: *Fuge*), compoziţiune vocală sau instr.-ală pentru două sau maĭ multe vocĭ sau instr.-e, bazată unic pe desvoltarea regulată a uneĭ teme date. Această temă ĭe prezintată de diferitele vocĭ pe diferite grade, sub diferite aspecte, în diferite tonalităţĭ. F. ĭe cea maĭ perfecţionată formă a stiluluĭ concertant, în care importanţa vocilor ĭe dusă la cel maĭ înalt grad de egalitate. Numele îĭ vine de acolo ca diferitele vocĭ, atacînd succesiv tema dată, par a fugi unele după altele. Iea s'a desvoltat prin sec. 15 şi 16 din canoanele vocale ale maĭştrilor flamanzĭ; numaĭ ceĭe ce se numea pe atuncĭ F. noĭ numim azĭ *canon* (v.) şi F. de azĭ purta pe atuncĭ numele de *ricercar*, *toccata*, *fantasia*, *sonata* chĭar, pănă prin mijlocul sec. 16.

Principalele nume din istoria fugeĭ sînt, ca antemergătorĭ: A. (1510—1586) şi G. Gabrieli (1557 — 1612), Sweelink (1562—1621), Froberger († 1667), Frescobaldi (1583—1644), Scheidt (1587—1657), Buxtehude (1637—1707), Pachelbel (1653—1706); dar cel întăĭ care pare a fi scris fugĭ în sensul modern al cuvîntuluĭ, apropiindu-se de forma clasică, a fost Or. Benevoli (1602—1672). F. îşĭ stabili forma sa

modernă prin Steffani (1655—1730), A. Scarlatti (1659—1725) şi Clari (1669—1745) şi atinse cea mai artistică desvoltare instr.-al prin I.-S Bach (1685—1750) şi vocal prin Händel (1685—1759).

F. şi-a găsit rar aplicaţiune în teatru; în muzica instr.-ală însă, în oratorii şi în muzica bisericească, ţea şi-a luat galantoneşte revanşa. Afară de maiştrii de mai sus se pot cita între alţii încă pe Durante (1684—1755), Leo (1694—1746), Pergolesi (1710—1736). Marpurg (1718—1795), Albrechtsberger (1736—1809), Mozart (1756—1791) Cherubini (1760—1842), Beethoven (1770—1827), Mendelssohn (1809—1847), Schumann (1810—1856) ş. a, cari au scris fugi magistrale.

Principalele elemente constitutive ale fugei sînt: *Tema* (v.) numită încă *subiect*, *dux*, *antecedent*, frază expusă de o voce, căreia, după ce ţe terminată, îi urmează o altă voce cu *Respunsul*, numit încă *consequent*, *comes* ş. a. Acesta nu ţe altă ceva decît transpunerea temei la quinta superioară sau quarta inferioară, şi anume o transpunere riguroasă sau o transpunere mai mult sau mai puţin modificată din cauza modulaţiunilor ce ar atrage transpunerea riguroasă (v. *Respuns*).

După ce vocea întăi a terminat tema, în timp ce a doua voce întră cu respunsul, vocea întăi continuă cu o *contratemă* (v.) frază construită într'un contrapunct ritmic şi melodic contrastant.

Dacă F. ţe în mai mult de două voci, tema în starea primitivă revine cu vocea a treia, căreia îi urmează respunsul cu o a patra voce dacă ţeste, şi aşa mai departe.

Intrarea succesivă a diferitelor voci cu tema şi respectiv respunsul formează partea întăi a fugei, numită *Expunere* (v.). Cu cît vor fi mai multe voci, cu atît şi expunerea va fi mai mare, căci seria întrărilor succesive a vocilor cu tema şi respunsul va dura mai mult.

Tot deauna pentru o temă dată sînt posibile mai multe expuneri. Astfel însemnînd prin cifre romane vocile considerate de sus în jos şi prin t-tema şi r-respunsul, vom avea pentru o F. în două voci două expuneri posibile:

a) I t—II r sau
b) II t—I r

Pentru o F. în trei voci vom avea 6 expuneri posibile (numărul combinaţiunilor a 3 obiecte luate cîte trei: $3 \times 2 \times 1 = 6$):

a) I t—II r—III t
b) I t—III r—II t
c) II t—I r—III t
d) II t—III r—I t
e) III t—I r—II t
f) III t—II r—I t

Pentru o F. în patru voci vom avea un număr de 24 de combinaţiuni (expuneri) posi-

bile (numărul combinaţiunilor a 4 obiecte luate cîte patru:) $4\times3\times2\times1=24$):

a) I t—II r—III t—IV r
b) I t—II r—IV t—III r
c) I t—III r—II t—IV r
d) I t—III r—IV t—II r
e) I t—IV r—II t—III r
f) I t—IV r—III t—II r

sau

a) II t—I r—III t—IV r
b) II t—I r—IV t—III r
c) II t—III r—I t—IV r
d) II t—III r—IV t—I r
e) II t—IV r—I t—III r
f) II t—IV r—III t—I r

şi tot asemenea cîte alte 6 pentru expunerile începînd cu vocea III şi IV.

Cînd numărul vocilor ĭe de 5, putem avea 120 de combinaţiunĭ posibile ($5\times4\times3\times2\times1$) şi aşa maĭ departe.

Aceasta bine înţeles lăsînd la o parte poziţiunile excepţionale şi licenţele admise în fugele neregulate sau libere, ca două vocĭ imediat succesive făcînd tema sau respunsul ş. a. Compozitorul alege din aceste combinaţiunĭ posibile pe acea care i se pare maĭ avantajoasă: o regulă de păzit ĭe însă ca nicĭ o dată să nu se succedeză în expunere două vocĭ analoage prin timbru; astfel trebuĭe a evita ca basuluĭ să-ĭ respundă altistul sau tenoruluĭ sopranul şi vice versa.

După expunere urmează de ordinar o a doua parte, o *contra-expunere* (v.), parte în care vocile se succed în sens invers de cum au fost în expunere, şi anume acele ce au avut tema în expunere au respunsul în contra-expunere şi vice-versa.

Expunerea şi contra-expunerea sînt cele maĭ de multe orĭ separate printr'un *episod* (v.), dar în tot cazul după contra-expunere urmează tot de a una un episod format din desvoltarea motivelor, fragmentelor luate din temă sau din contratemă, sau chĭar străine, dar prezintînd totuşĭ oare care analogie. In fugile de dimensiunĭ maĭ marĭ aceste episode, prin desvoltările lor, ĭeau o maĭ mare importanţă, şi prezintă un maĭ mare interes în conducerea vocilor; ĭele pot conţinea chĭar micĭ modulaţiunĭ în tonurile relative.

O a treĭa parte constitutivă a fugeĭ ĭe *Desvoltarea* sau *Repercusiunea* (v.), care constă în prezintarea succesivă a temeĭ în diferitele tonurĭ relative. Aicĭ, deosebite complicaţiunĭ şi artificiĭ contrapunctice pot servi pentru lungirea uneĭ fugĭ. Astfel tema poate fi prezintată sub aspectul seu primitiv, sau prin mişcare contrară, prin agravare, prin diminuţiune ş. a.; tot aicĭ îşĭ pot găsi loc diferitele speciĭ de contrapuncte în decimă, în duodecimă ş. a.

După un nou episod terminat de ordinar printr'o cadenţă suspensivă pe dominantă, urmează *conclusiunea* care cuprinde *streta*, *pedala* şi *încheĭerea* propriu zisă.

Streta (it.: *Stretto* = strins), ĭeste partea cea maĭ importantă din conclusiune şi nu ĭe altă ceva de cît o nouă expunere, numaĭ *strînsă*, şi anume diferitele vocĭ carĭ îşĭ fac întrările succesive cu tema şi respunsul, fac aceste întrărĭ maĭ grăbit, fără a aştepta ca vocea premergătoare să-şĭ fi terminat fraza sa. In stretă tema, respectiv respunsul, poate fi prezintată atît sub aspectul primitiv, cît şi în agravare, diminuţiune ş. a. (v. *Streta*).

După aceasta urmează o *pedală*, (v.) de obiceĭ în bas, pe care sunt clădite jocurĭ în imitaţiunĭ asupra unor motive întrebuinţate deja în cursul fugeĭ; această pedală se încheĭe cu cadenţa finală.

Nu toate aceste părţĭ însă sînt absolut esenţiale; maĭ cu samă contra-expunerea poate să lipsască şi în special această suprimare are loc cînd extensiunea temeĭ date ĭe astfel că o aceĭaşĭ voce nu ar putea prezinta această temă atît sub aspectul primitiv (în expunere) cît şi transpunerea la quintă (în contra-expunere), sau vice versa în ceĭa ce priveşte respunsul.

In schimb se pot avea maĭ multe episode decît în planul expus, se pot avea două sau chĭar maĭ multe strete, încheĭerea poate fi prelungită prin două pedale, una pe dominantă, alta pe tonică, sau chĭar pe ambele în acelaşĭ timp. ş. a.

După cum respunsul ĭe *tonal* sau *real* (v. *Respuns*), F. ĭe *tonală* sau *reală*. F. ĭe tonală cînd tema merge de la tonică la dominantă, sau vice versa; atuncĭ, pentru a se evita modulaţiunĭ în expunere respunsul trebuĭe să meargă de la dominantă la tonică, sau vice versa, făcîndu-se pentru aceasta oare carĭ micĭ modificaţiunĭ în transpunere. Cînd tema, începînd cu tonica, trece la orĭ ce alt grad decît la dominantă, respunsul poate fi o transpunere riguroasă în quintă, şi F. se numeşte *reală*. Tot după conformaţiunea temeĭ date fugele sînt clasate de teoricianĭ în diferite categoriĭ şi calificate cu diferite epitete.

Cînd tema merge prin grade unite F. se numea *composita*; gradele desunite dădeau o F. *incomposita*.

Cînd tema merge suind de la tonică către dominantă, F. ĭe *autentică*; cînd din contra, pogoară de la tonică la dominantă, F. ĭe *plagală*.

Păzirea strictă a legilor privitoare la construcţiunea fugeĭ ne dă naturalminte o F. *regulată*; în caz contrar avem o F. *neregulată*, *liberă*, sau *de imitaţiune*. Libertatea merge până acolo că respunsul se poate face la orĭ ce interval, nu numaĭ decît în quintă.

Dacă chiar de la început tema ĭe însoţită de o contra-temă (v.) în contrapunct dublu, zisă de o a doua voce. F. ast-

fel formată ĭe calificată de unii autorĭ de *dublă*. Alţiĭ şi maĭ cu drept cuvînt rezervă numele de *dublu-F.* (v.) pentru compoziţiunĭ formate din alipirea a două fugĭ a căror teme potrivite prealabil în contrapunct dublu, sînt lucrate ulterior simultaneu.

In autoriĭ vechĭ găsim încă multe alte categoriĭ de fugĭ, îndepărtîndu-se maĭ mult sau maĭ puţin de forma tipică, regulată. Astfel:

F. aequalis motus sau *recta*, cu desvoltările în mişcărĭ asemenea cu tema.

F. canonica, *totalis* sau *in conseguenza* = canon (v.).

F. contraria = contra-fugă (v.).

F. homophona, cu respunsul în unison cu tema.

F. impropria sau *irregularis*, fugă liberă.

F. in contrario tempore sau *per arsis et thesis*, în care reproducerile temeĭ apar pe deosebite părţĭ ale tactuluĭ.

F. inversa, în contrapunct dublu, părţile putîndu-se resturna.

F. mixta, admiţînd deosebite feluri de respunsurĭ.

F. obligata, întrebuinţînd strict numaĭ motive luate din temă sau din contra-temă.

F. soluta sau *sciolta*, fugă liberă.

Şi alte varietăţĭ, cu alte calificative a căror sens ĭe uşor de cuprins.

F., considerată astăzĭ învechită ca formă, ĭe totuşĭ exerciţiul cel maĭ salutar ce se poate da elevilor pentru a-ĭ deprinde cu desvoltarea uneĭ teme date, baza fundamentală a cultureĭ şi instrucţiuneĭ compozitoruluĭ.

Fugara (lat.), joc de orgă, cu tuburĭ de 4 sau 8 p.

Fugal, epitet ce se dă stiluluĭ şi compoziţiunilor bazate pe imitaţiunĭ (v. *Contra-punct*). Adiectivul it. *fugato* se ĭea ca substantiv şi se dă ca nume unor compoziţiunĭ scrise în stilul fugeĭ, adică avînd până la un punct forma fugeĭ, fără a păzi cu stricteţă regulele stabilite pentru detaliile ĭeĭ.

Fuggire *la cadenza* (it.) = a evita cadenţa.

Fughetta (it.), diminutiv de la *fuga*, mică fugă, cu puţine desvoltărĭ.

Führer (germ.) = conducător (v.), nume dat temeĭ principale a uneĭ fugĭ. Tot acest nume se dă şi la cataloage dînd detaliĭ asupra literatureĭ muzicale relativă la un instr. sau la un subiect oare care. (v. *Conduce*).

Fui sau *Kuvan-teki*, numele japonez al flautelor. Japoneziĭ deosebesc flautul propriu zis, cu 7 borte laterale, pe care-l numesc simplu F., apoĭ acel cu 6 borte (*Kagura-F.*) şi cel mic, cu 4 borte (*Koma-F.*).

Fuĭara = fluĭer, la Valahiĭ din Moravia şi Silesia (v. T. T. Burada: *Călătorii*).

Fullanthem v. *Anthem*.

Füllstimmen (germ.) = vocĭ se-

cundare, partide de umplutură, ce servesc a complecta armonia indicată de vocile principale.

Fundamental, epitet atribuit în muzică la diferite cuvinte: sunet, notă, bas, scară ş. a.

Sunet f., *notă f.-ă* sau simplu *Fundamentală* se numeşte în constituţiunea acordurilor nota cea mai gravă cînd. acordul fiind complect, notele luĭ sînt dispuse în terţe suprapuse. Astfel în acordul *do-mi-sol*, nota *do* ĭe F.-a acestuĭ acord. De aicĭ expr. de *bas f.*, dat în sistemul armonic al luĭ Rameau, uneĭ partide, suprimată în execuţiune, formată din f.-ele acordurilor, indiferent de ce note ar avea a cînta basul adevarat al armonieĭ; misiunea acestuĭ *bas f.* ĭera de a face mai clar mersul armonic al bucăţeĭ.

Acelaşĭ nume se dă în ceĭa ce priveşte o serie armonică sunetuluĭ generator, sunetuluĭ 1 al acesteĭ seriĭ. La instr.-ele de suflare *sunet f.* ĭe sunetul ce-l dă sau l'ar da tubul aceluĭ instr. vibrînd nedivizat în toată lungimea luĭ. La unele instr.-e, din cauza prea mareĭ lungimĭ a tubuluĭ în raport cu lărgimea luĭ, acest sunet f. nu poate fi emis, şi extensiunea naturală a instr.-uluĭ nu începe decît cu armonica 2 sau chĭar 3.

Expr. *Scară f.-a* ĭe întrebuinţată cîte o dată în acelaşĭ sens cu *serie armonică* cînd se vorbeşte despre instr.-e de suflare sau cu *scara naturală* (v.) vorbindu-se despre game sau sistemul muzical.

Funebru, epitet dat muziceĭ şi în special marşurilor destinate înmormîntărilor.

Fünfstufig (germ.:) v. *Pentacordal.*

Funga v. *Ramsinga.*

Fuoco (it.) = foc. *Con f.* sau *fuocoso*, termin de expr., cerînd o execuţiune vioaĭe, plină de viaţă.

Furcă sau *furculiţă*, mică pedală inventată de factorul Erard, din Paris, şi adaptată harpeĭ (v.) pentru a rîdica cu jumătate de ton sunetele coardelor. Tot astfel se numeşte o specie de mică manivelă servind la rotaţiunea cilindrelor unor instr.-e de alamă.

Degitat în F., vechĭ mod de aplicare a degetelor pe unele instr.-e de lemn şi în special pe flautele şi fluĭerele primitive, pentru a se putea obţinea sunetele intermediare celor corespunzătoare bortelor laterale. Astfel de ex. lăsînd liberă borta corespunzătoare luĭ $fa_2\sharp$ şi acoperindu-se pe acea corespunzătoare luĭ mi_3 se obţinea un sunet intermediar care ĭera considerat ca un fa_3.

Diapazon în F., diapazon de oţel avînd forma unuĭ U cu un mic mîner jos; a fost inventat de J. Shore, trompetist în armata engleză, la 1711, şi ĭe adoptat azĭ generalminte pentru forma oficială a diapazonuluĭ.

Furia (it.) = furie. *Con f.*, *furioso*, *furibondo*, terminĭ de expr. cerînd o execuţiune plină de vehemenţă, repede şi cu accente puternice.

Furiant, dans boem, de o mişcare foarte repede, cu accente bine pronunţate şi cu schimbărĭ de măsură.

Furioso (it.) v. *Furia.*

Furişare (fr.: *Echappée*), notă esenţial melodică, succedînd uneĭ note reale şi neavînd rezoluţiune regulată, cu alte cuvinte fiind urmată de o altă notă decît de unul din gradele ĭeĭ alăturate. F. ĭe o brodărie trunchĭată şi dacă această notă face parte din acordul următor, ĭe considerată ca o anticipaţie indirectă. Ie una din notele melodice ce se întîlneşte maĭ rar şi F. inferioară, rezolvindu-se într'o notă superioară, maĭ nu se întîlneşte. F. ĭe absolut exclusă din şcoală şi interzisă în contrapunct.

Furlana v. *Forlana.*

Furnitura, joc de orgă, unul din cele maĭ bizare, care la fie care tastă posedă în acut o serie de tuburĭ ce dau diferitele octave şi quinte ale noteĭ corespunzătoare tasteĭ şi unele orgĭ chĭar septimele acesteĭ note. Acest joc maĭ ĭe numit şi *Mixtura.*

Furore (it.) = furie, turbare. *A face f.* se zice în limbagiul teatral despre o lucrare artistică sau despre un artist în sensul că a plăcut în cel maĭ înalt grad publiculuĭ.

Furtună, nume dat unor bucăţĭ de muzică descriptivă avînd misiunea a provoca în auditor imagina acestuĭ fenomen al natureĭ. Cea maĭ vechĭe încercare de a se imita acest fenomen prin instr.-e muzicale se găseşte în opera *Thétis et Pelée* (1689) de Colasse. Nu mult după acesta Marais scrise o furtună. în opera sa *Alcyon* (1706), unind sonoritatea stridentă a sunetelor extrem acute ale violineĭ (până la do_6) şi ale oboĭuluĭ, cu sonoritatea lugubră a notelor grave ale fagotuluĭ şi a dărăbănilor destinse. In urmă, efectele de F. abundă în operile maĭştrilor, atît în muzica pur sinfonică cu intenţiunĭ descriptive, cît şi în muzica dramatică, şi mijloacele întrebuinţate pentru a imita diferitele elemente ale acestuĭ fenomen variază de la un maĭstru la altul, precum variază şi valoarea artistică a acestor compoziţiunĭ. Se înţelege că ĭe mare distanţa dintre furtunile primitive de maĭ sus şi magistrala furtună din *Pastorala* luĭ Beethoven. Se înţelege asemenea că pianiştiĭ din începutul secoluluĭ nu au putut lipsi de a-şĭ apropria această formă şi între altele *l'Orage* de Steibelt făcu cu adevarat *furore* pe timpul seu.

Fusa (lat. şi it.) vechĭ nume a figureĭ de notă numită optime. *Fusella* şi *Fusellala*, vechĭ denumirĭ pentru treizecĭ-doime şi şasezecĭ pătrime.

Fusée (fr.) = rachetă; se dă acest nume la trăsăturĭ diatonice continue, fragmente de gamă foarte repede executate, ce unesc două note reale separate printr'un interval maĭ mare decît o terță. Se scrie de ordinar în note micĭ, a căror valoare nu intră în calculul valoreĭ tactuluĭ.

Fusel (germ.) v. *Fusa.*

Fusella (lat.) v. *Fusa.*

Füssharmonika v. *Fisarmonica.*

Fusston (germ.) = piciŏr, ca unitate de măsură pentru tuburile orgăĭ.

F-*ut-fa* v. F.

Fuxsche-*wechsel-noten* (germ.) = notele schimbate ale luĭ Fux, v. *Cambiata.* Au fost numite astfel de la faptul că întrebuințarea acestor note în contrapunct au fost codificată de J.-J. Fux (*Gradus ad Parnassum*; 1725).

Fz, presc. în loc de *forzato* (v.).

G, în notaţiunile alfabetice reprezintă al şaptelea grad al scăreĭ fundamentale începînd cu *la*, al cincilea al gameĭ majore tip, numit astăzĭ generalminte *sol*. Diferitele sunete ce poartă numele de *sol* au fost şi sînt reprezintate prin diferite caractere ale luĭ G, sau dublînd, sau punînd diferiţĭ exponenţĭ sau indiciĭ, sau chĭar simple liniuţĭ orizontale deasupra. Litera G a fost a treĭa întrodusă ca semn de cheĭe (v.) şi s'a întrebuinţat pe linia întăĭa şi a doua a portativuluĭ, în special pentru violină, de unde i s'a dat numele de *cheĭa violineĭ*. Originea ĭeĭ pare a fi în Franţa, de unde încă denumirea de *cheĭa franceză* ce i s'a maĭ dat. Întrebuinţarea ĭeĭ astăzĭ ĭe excluzivă pe linia a doua, tinzînd a se generaliza nu numaĭ pentru vocile şi instr.-ele acute, dar chĭar şi pentru cele grave (v. *Cheĭe*). Pe linia întăĭa, menţinută maĭ cu samă în Franţa până în sec. 18, avea aceĭaşĭ semnificaţiune cu cheĭa luĭ *fa* pe linia a patra, numaĭ cu două octave maĭ sus, ceĭa ce n'a fost străin dispariţiuneĭ ĭeĭ de pe această linie.

In sistemul de solmizare prin mutaţiunĭ sunetele numite azĭ *sol*, luau diferitele denumirĭ de *sol*, *re* sau *ut*, după exacordul în care se solfia: de aicĭ denumirile complexe de *G-sol-re*, *G-re-sol*, *G-sol-re-ut* date acestor sunete.—Ca presc., în muzica franceză, de piano, g. ĭe întrebuinţat în loc de *gauche* = stînga, şi anume: m. g. = *main gauche* = mîna stînga.

Ga, silabă întrebuinţată în sistemul de solfiare al luĭ Waelrant (v. *Bobisatio*) pentru a denumi al patrulea grad al scăreĭ diatonice (*fa*). In sistemul muzical indian (v. *India*), această silabă se rapoartă la al treilea grad, corespunzînd oare cum luĭ *mi* al nostru. In fine în paralaghia (v.) bisericească această silabă, gradul al treilea, corespunde noteĭ *fa*.

Gabel (germ.) = furcă, furculiţă (v.).

G.-griff = degitat în furculiţă.

G.-klavier v. *Adiaphon*.

G.-ton = sunetul diapazonuluĭ.

Gagliarda (it.) *Gaillarde* (fr.), vechĭu dans de origină italiană, şi anume romană, de unde încă numele de *Romanesca* ce i se maĭ da. Originar pare a nu fi

ACADEMIA
BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

decît ultima parte a Pavaneĭ (v.). Muzica, adese însoţită de un text, ĭe în măsură ternară şi mişcare foarte repede MM. timpul = 108). In colecţiunile de dansurĭ de prin sec. 16 şi începutul sec. 17 G. joacă un mare rol; ĭe în curînd însă eclipsată (de prin mijlocul sec. 17) prin celelalte dansurĭ: *Giga*, *Canaria*, ş. a. Numele pare a-ĭ veni de la caracterul dansuluĭ, cuvîntul în sine însemnînd „vĭoĭ. „vesel," „îndrăsneţ," „ştrengăresc" chĭar.

Gai (fr.), *Gajo* (it.) = vesel, expr. ce se întîlneşte une orĭ ca termin de mişcare, înlocuind prin urmare pe *Allegro*. In acelaşĭ sens ĭe întrebuinţat şi adv. *Gaîment* (fr.).

Gaida = cimpoĭ, la Romînĭĭ din Bitinia şi Moravia (v. T. T. Burada: *Călătorii*).

Gaillarde (fr.) v. *Gagliarda*.

Gaîment (fr.) = vesel, v. *Gai*.

Gajo (it.) = vesel, v. *Gai*.

Galant, epitet dat în sec. trecut stiluluĭ întrebuinţat maĭ cu samă pentru muzica de clavir şi deosebindu-se de stilul legat, contrapunctic al muziceĭ vocale şi al muziceĭ de orgă, cu numărul fix al partidelor, cu regulele severe, stricte. Acest stil, desvoltat din muzica de laută maĭ cu samă în Franţa (prin claveciniştiĭ d'Anglebert, Couperin, Rameau ş. a.), a dat naştere stiluluĭ muziceĭ moderne.

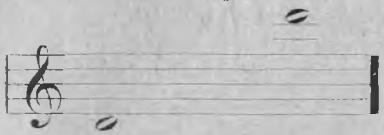
Gălăţanca, varietate de horă (v.) originară probabil din Galaţĭ, de unde a trecut în celelalte părţĭ ale ţăreĭ.

Galempung, instr. javanez, analog cu *Kin*-ul (v.) chinez şi avînd 10—15 coarde.

Galop (fr.: *Galopp* sau *Galoppade*), dans modern, de origină ungară pare, făcîndu-şĭ aparĭţiunea în saloanele din Viena, Berlin şi Paris între 1820 şi 1830. Muzica, în măsură binară (de ordinar $^2/_4$) şi mişcare foarte repede (M M. ♩ = 168), ĭe de obiceĭ formată din două periode de cîte 8 tacte şi un (sau două) *trio*, într'un ton relativ. Serveşte de multe orĭ drept ultimă figură în *Cadril* (v.). S'au scris şi galopurĭ sinfonice sau maĭ cu samă destinate armonielor sau fanfarelor, începînd cu o introducere şi terminînd printr'o *coda*.

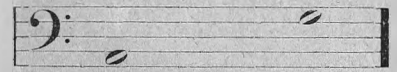
Galoubet (fr.) instr. favorit al vechilor trubaduri, azĭ uzitat numaĭ în sudul Franţeĭ, şi în special în Provansa. Acelaşĭ instr. în Bearn se numeşte *Chirula* (v.). Ie un fluĭer primitiv, numaĭ cu 3 borte laterale, două deasupra şi una dedesubt. Totuşĭ, prin ajutorul acestora şi prin variaţiunea sufluluĭ, se obţine o extensiune de aproape două octave. De obiceĭ de o lungime de 30 cm., ar avea ca fundamentală pe re_4; dar din cauza prea mareĭ lungimĭ în raport cu lărgimea, această fundamentală nu poate fi emisă, şi extensiunea nu începe decît cu prima armonică

a acesteĭa, re_5, notat însă cu două octave maĭ jos:



Astfel, notat în unison cu flautul, G.-ul sună două octave maĭ sus decît acesta şi o octavă maĭ sus decît octavinul, decît care totuşĭ nu se poate sui maĭ sus. Extensiunea se obţine prin descoperirea succesivă, parţială sau totală a celor treĭ borte laterale şi prin cele întâĭ armonice ale acestor fundamentale. De un timbru foarte pătrunzător, ĭe cu atît maĭ greu de cîntat în ĭel, cu cît instr.-ul nu se poate servi decît de mîna stîngă, dreapta servindu-ĭ a lovi cu o baghetă tamburinul, acompaniatorul obligat al G.-uluĭ.

Gamă, serie de sunete mergînd treptat în aceĭaşĭ direcţiune după legĭ anumite. In vechĭul sistem de notaţiune prin litere, diferitele grade ale septimeĭ



ĭerau reprezintate prin capitalele A—G (v. *Alfabet*). Sunetul sol_1, sunetul adaugat maĭ jos de nota la_1, reprezintată prin A, a fost reprezintat prin litera greacă Γ (gama), octava luĭ, sol_2, fiind reprezintat prin G (Odon de Cluny, † 942). După Guido d'Arezzo se admise pentru denumirea diferitelor grade seria silabelor: *ut re mi fa sol la*, luată după cum se ştie din imnul către Sf. Ioan:

Ut queant laxis,
*Re*sonare fibris,
*Mi*ra gestorum,
*Fa*muli tuorum,
*Sol*ve polluti,
*La*bii reatum,
Sancte Johanes.

în care la silabele cursive corespundeau tocmaĭ şase grade diatonice începînd cu nota pe care azĭ o numim *do* (*ut*). Numele de G. a fost conservat însă şi a servit pentru a denumi întreg sistemul de sunete muzicale întrebuinţat pe atuncĭ, sistem care până prin sec. 14 a menţinut ca limită gravă pe nota sol_1. Cu timpul întrebuinţarea denumireĭ G. s'a generalizat şi a luat sensul ce îl are azĭ.

Gamele se deosebesc între ĭele prin raporturile reciproce ale sunetelor ce le formează. Dar legea determinînd o dată aceste raporturĭ în spaţiul uneĭ octave, celelalte octave nu sunt decît reproducerea fidelă a acesteĭa, astfel că pentru determinarea specieĭ uneĭ game ĭe de ajuns a considera numaĭ sunetele cuprinse în limitele uneĭ octave.

O G. ĭe *diatonică* cînd sunetele ce o formează merg treptat prin tonurĭ şi semitonurĭ; octava ĭeĭ cuprinde 7 sunete. Cînd sunetele merg numaĭ prin semitonurĭ, avem o G. *cromatică*, şi octava ĭeĭ cuprinde 12

sunete. Unii autori deosebesc încă o a treia specie de gamă, *enarmonică*, şi anume formată din cele 7 grade ale scării naturale între cari se intercalează sunetele diezate şi bemolizate, fără însă a se tempera semitonurile, ceia ce ne-ar da G. cromatică. Octava acestei game ar cuprinde 17 sunete. Trebuie a deosebi aceasta G. de ceia ce se numea *G.-e enarmonice* în sistemul antic şi se numeşte încă în *psaltichie* (v.) cari nu admit decît cîte unul sau două grade enarmonice (v. *Enarmonic*).

Poziţiunea respectivă a tonurilor şi a semitonurilor în gamele diatonice constituie ceia ce se numeşte *mod* (v.).

Gamele muziceĭ vechilor Greci nu ĭerau altă ceva decît deosebite aspecte ale aceleĭaşĭ serii diatonice (v. *Scara naturală*), deosebite specii de octave diferind între ĭele numaĭ prin sunetele ce jucau rolurile principale. Astfel muzica lor avea un mare număr de moduri. Din aceste moduri maĭ mult sau maĭ puţin modificate, s'a derivat gamele stabilite pentru cîntul bisericesc (v. *Ton* şi *Glas*), şi adoptate naturalminte în urmă şi pentru muzica profană care nu întîrzie însă a-şĭ arăta preferinţele pentru cele două moduri, *major* şi *minor* în cari s'a mărginit aproape exclusiv muzica modernă.

Cerinţele extensiunilor vocilor şi a instr.-elor însă au făcut necesară transpunerea maĭ sus sau maĭ jos a scărilor formate după aceste moduri, transpunere care nu se putea efectua în limitele scării naturale, ci necesita introducerea unuĭ număr maĭ mare sau maĭ mic de note alterate suitor sau pogoritor.

Astfel, gamele moderne, care-şĭ ĭau numele de la nota iniţială a octaveĭ, dacă nu pot prezinta decît două moduri deosebite, dacă nu au de cît două legi deosebite pentru constituţiunea lor internă, pentru aşezarea reciprocă a deosebitelor grade ale octaveĭ, ĭele totuşĭ se deosebesc nu numaĭ prin sunetele ce joacă rolul principal, dar şi prin însăşĭ seria sunetelor ce le formează.

De multe orĭ cuvîntul de *mod* ĭe suprimat din vorbire, şi astfel de ex. în loc de a se zice *gama luĭ do modul major* ceia ce însemnează gama a căreia octavă începe cu nota *do* şi îşĭ are tonurile şi semitonurile aşezate după modul major, se zice simplu *gama luĭ do major*.

Gamele întrebuinţate în muzica primitivă a unor popoare ar avea aparenţa că nu s'ar alipi la nicĭ una din categoriile de game de maĭ sus; privite maĭ de aproape însă se recunoaşte că aceste game, de altmintrelea de un interes local, nu sînt decît uşoare alteraţiunĭ sau game diatonice în cari unele grade au fost

suprimate sau sînt de o întrebuinţare foarte rară.

La articolele *Mod*, *Ton*, *Glas*, ş. a. se pot găsi încă detaliĭ asupra acestor chestiunĭ.

Gama-tip, nume dat scăreĭ naturale servind de model pentru formaţiunea gamelor. Astfel G.-t. a moduluĭ major ĭe octava din scara naturală începînd cu *do*; G.-t a moduluĭ minor ĭe octava începînd cu *la*.

Gama-ut, în sistemul de solmizare prin mutaţiunĭ, numele luĭ sol_1.

Gamba (it.) = picĭor, v. *Viola di G.*

Gambang, nume generic dat în muzica extremuluĭ Orient uneĭ clase de instr.-e de percusiune formate dintr'o serie de discurĭ sau de lame, de metal sau de lemn, înşirate pe marginele uneĭ lăzĭ sau pe un cadru şi lovite cu unul sau două ciocane asemenea de lemn sau de metal. Astfel ĭeste instr.-ul numit *Staccado*, popular în insula Java. O varietate care merită semnalată prin inteligenta aplicare a unuĭ principiu acustic, ĭeste instr.-ul numit *Gendir*. Un sunet produs la orificiul unuĭ tub ĭe întărit şi ĭea un timbru de o dulceaţă surprinzătoare dacă tubul ĭe de astfel de dimensiunĭ ca să poată vibra în unison cu sunetul excitator. In *Gendir* sînt o serie de lame foarte subţirĭ de metal întinse pe două coarde; sub fiecare lamă se află cîte un tub de bambu acordat în unison cu lama vibrantă.

Gambe (fr. şi germ.:) v. *Gamba*. In orgă se dă acest nume la jocurĭ imitînd timbrul instr.-elor de coarde şi arcuş. Sînt jocurĭ de 8 sau 16 p. cu tuburĭ de zinc, parte cilindrice parte, în sus, uşor conice.

Gambenflügel (germ.:) v. *Clavir* cu arcuş.

Gambenstimmen (germ.:), jocurĭ de orgă, v. *Gambe*.

Gambenverk (germ.:) v. *Clavir* cu arcuş.

Gamelang, specie de armonică cu lame metalice, uzitată în Siam.

Gamme (fr.) v. *Gamă*.

Gand, corn abisinian, făcut dintr'un corn de bou.

Gandar, *Gander*, *Gender*, *Gendir*, v. *Gambang*.

Gandhara — *grama*, unul din modurile muziceĭ indiene.

Gang (germ.) = pasaj (v).

Gangara sau *Ghaghara*, (beng.) grup de clopoţeĭ ce danţuitoriĭ indianĭ îşĭ anină la glezne pentru a marca ritmul.

Ganibri, v. *Ghenbri*.

Ganta sau *Ghanta* (beng. şi skr.), clopoţel de bronz, servind în cultul indian. *Kudra-G.* (*Khudra-G.*) ĭe un mic clopoţel servind pentru a marca tactul.

Ganun, v. *Kanun*.

Ganz (germ.) = întreg. *G.-instrumenten* = instr.-e întregĭ, instr.-e de suflare, cu îmbucătură, puţind emite fundamentala (v. *Intreg*).

Garanita v. *Guarana*.

Garbo (it.) = graţie. *Con g.*, termin de expr., cu graţie, cu dulceaţă.

Gari sau *Ghari* specie de gong indian, de o sonoritate foarte puternică, uzitat în cult.

Garika, una din denumirile indiene ale arcuşuluĭ instr.-elor de coarde. Acest cuvînt, care ĭe constatat că ar avea o vrîstă de peste 1500 de anĭ, ĭe unul din argumentele în favoarea originieĭ indiene a instr.-elor de arcuş.

Garnitură, la instr.-ele de suflare, ĭe ansamblul clapelor; la instr.-ele de coarde, ĭe colecţiunea de coarde, fie întinse pe instr., fie numaĭ destinate pentru aceasta. G. harpeĭ sau a pianuluĭ constă dintr'un mare număr de coarde, pănă la 20 şi chĭar maĭ multe varietăţĭ, prin diametru şi material; la violină şi celelalte instr.-e de arcuş a orchestreĭ moderne, G. constă din patru coarde, cari dacă sînt egale în lungime, toate variază între ĭele prin diametrul lor.

Garşavim sau *Garschavim*, unul din accentele (v.) tonice ale Evreilor.

Gasaĭ, cimpoĭ uzitat pe coastele Barbarieĭ.

Gas-*harmonika* nume dat de mecanicul C. A. Grüel din Berlin unuĭ instr. maĭ mult acustic decît muzical, constînd dintr'o serie de tuburĭ de sticlă, la al căror capăt inferior, prin ajutorul unor robinete, se regula flacările produse prin arderea gazuluĭ aerian. Un instr. analog, dar perfecţionat, ĭe *Pirofonul* (v.) luĭ Kastner, care totuşĭ n'a muzică.

Gattung (germ.) v. *Gen* şi *Mod.*

Gauche (fr.) = stînga.

Gavioli-*flute* (fr.), nume dat de factorul Gavioli, din Paris la o specie de mică orgă cu tuburĭ şi cu manivelă.

Gavotă, vechĭ dans francez. Numele (fr. *Gavotte*) pare a-ĭ veni de la *Gavots*, locuitorĭ aĭ provincieĭ Gap. In forma sa primitivă G. avea particularitatea că deşi ĭera un dans grav, totuşĭ dinţuitorĭĭ saltau, pe cînd în celelalte dansurĭ grave pasurile obicĭnuite ĭerau maĭ mult merse sau lunecate. De un caracter graţios, muzica acestuĭ dans ĭe în măsură binară, de ordinar în $^2/_2$ (𝔠) şi mişcare moderată (♩ = 54). Frazele ĭeĭ încep pe a doua jumătate a tactuluĭ şi notele cele maĭ micĭ întrebuinţate sînt optimele (nicĭ o dată urmînd însă uneĭ pătrimĭ punctate). Aria ĭe formată din două părţĭ, cari se repetă şi la început partea întăĭ consta din 4 ĭar a doua din 8 tacte; maĭ tîrziu forma deveni foarte liberă. De multe orĭ după reluarea părţeĭ întăĭ urmează un *trio*, care nu e altă ceva decît o nouă G., construită de ordinar cu basul în pedală duplă (*Musette*). După *trio* se repetă în total partea întăĭ. La sfîrşitul sec. 17, G. apăru în teatru, în baleturĭ şi, maĭ tîrziu, în opere; apoĭ, în sec. 18 în mu-

zica instr.-ală, cînd a fost şi perioda sa de apogeu. Se deosebeau mai multe varietăţi de gavote: *G. de Sceaux*, *G. de la flore*, *G. à la Vestris* ş. a. In operile lui Gluck se găsesc multe gavote de această din urmă specie. Mai cu samă gavotele din *Armide* şi din *Orphée* de Gluck, acele din *Céphale et Procris* şi din *Panuige* de Grétry au fost celebre în teatru. In suitele engleze şi franceze, ale lui Bach, în sonatele sale pentru violină, încă se găsesc numeroase specimene de gavote. In *Suită* (v.) G. lua loc de ordinar după *Sarabandă* (v.). O varietate de G., de o mişcare repede, a fost numită în Anglia *Cebell*.

Gdur, în terminologia germ.-ă = *sol* major.

Ge, silabă întrebuinţată în aşa numita *Bebisatio* (v.), pentru sunetul numit astăzi *si* (♮).

Gebrochen (germ.) = frînt (v.).

Gebunden (germ.) = legat (v.).

Gedackt sau *Gedeckt* (germ.) = acoperit, închis (v.).

Gedämpft (germ.) = înăduşit (v.).

Gedoppelte (germ.) = v. *dublu* şi *reduplicat*.

Gefährte (germ.) = tovarăş, v. *Respuns*.

Gefüllte-*Note* (germ.) = notă plină, pătrimea.

Gegen (germ.) = contra.

G.-bewegung = mişcare contrară.

G.-fuge = contra-fugă.

G.-harmonie sau

G.-satz = contra-temă.

Gegitterles B (germ.) = b grilat, una din denumirile semnului ♯.

Geige (germ.) = viola, ca denumire generică a instr.-elor de coarde şi arcuş. Acest cuvînt intră în combinaţiune cu multe altele, ca:

Alt-G. sau

Arm-G. = viola de braţ, viola propriu zisă.

Bass-G., deosebindu-se în *Kleine B.-G.* = violoncel şi *Grosse-B.-G.* = contrabas.

Diskant-G. = violină.

Knie-G. = viola *di gamba*.

Liebes-G. = viola de amor.

Tenor-G. = violoncel. Apoi:

G.-n-harz = sacîz.

G.-n-Klavicembal, *G.-n-Klacier*, *G.-n-Werk*, v. *Clavir* cu arcuş.

G.-n-principal, jocuri de orgă de 8, mai rar de 4 p., cu timbru intermediar între *Gambe* şi *Principal*.

Geister-*harfe* (germ.) = harpă eoliană (v.).

Gemănate, *fluiere g.* v. *Fluier* duplu.

Gemässigt (germ.), ca termin de mişcare = moderat.

Geminatæ subînţeles *claves* (lat.), epitet dat sunetelor dintre la_3 şi mi_4 pentru că în notaţiunea sistemului exacordal ĭerau reprezintate prin litere înpărechĭete: aa, bb, cc, ş. a.

Gemischt = amestecat, v. *Mixt*.

Gemshorn (germ.) = corn de căprioară, nume dat la jocuri de orgă cu tuburi deschise, cu gură, dar uşor conice către extremitatea superioară, aceĭ

ce le dă un timbru apropiindu-se de acel al tuburilor închise. Sînt de 8, de 16 p. ş. a.

Gen se numea în muzica vechilor Grecĭ modul de a fi a tetracorduluĭ (v.), pe care-l deosebiau în *diatonic*, *cromatic* şi *enarmonic* (v. a. c.).

Gender sau *Gendir*, v. *Gambang*.

Generala, subînţeles *Alarma*, baterie de darabană şi sonerie de trompetă de o mişcare repede ce se întrebuinţază în armată pentru mergerea la atac, sau în garnizoane şi tabere pentru adunarea repede a trupelor.

General-*Auftakt* (germ.) numesc uniĭ autorĭ o specie de *anacrusă* (v.) care nu face parte integrantă din ritmul următor, ci ĭe numaĭ accesorie, servind pentru aducerea acestuĭ ritm.

General-*bass* (germ. = bas cifrat.

General-*pause* (germ.) = pauză generală, se zice în special în muzica pentru un număr mare de instr.-e. Ie însemnată de obiceĭ printr'o coronă (v.).

Generator se întrebuinţază în acelaşĭ sens ca şi *fundamental* (v.), dar se aplică în special vorbind despre sunetul fundamental al uneĭ seriĭ armonice.

Genunchĭere (fr. *Genouillère*). mecanism adaptat armoniuluĭ şi destinat a produce deosebite efecte prin simpla apăsare a genunchĭuluĭ.

Astfel unele produc efectul de *crescendo* sau *decrescendo*, altele deschid registrul de joc mare, ş. a.

Geometric v. *Diviziune* şi *Scară* naturală.

Germană, nume dat uneĭ speciĭ de ariĭ (v. *Allemande*).

Chitară g. v. *Cetera*

Corn german, nume dat în Franţa (*Cor allemand*) cornuluĭ cu tuburĭ de schimb (v. *Corn*).

Sextă germană, nume dat în Anglia (*German sixth*) acorduluĭ de sextă crescută cu quintă, de ex.: *do-mi-sol-la*.

Germania. Primul autor la care se găseşte cea întăĭ menţiune despre muzica în G. ĭe Tacit (54—140), care constată în acelaşĭ timp că imnele resboĭnice la care face aluziune sînt de o origină cu mult maĭ vechĭe decît epoca la care scrie.

„Germaniĭ, zice ĭel în *De moribus Germanorum*, serbătoresc prin cîntece antice, care „le sînt istoria şi analele lor, „un zeu numit Tuiston şi pe „fiul seu Mann, ca fondatoriĭ „naţiuneĭ lor. Ieĭ au asemenea „cîntece pe carĭ le numesc *bardit*; le intonează toţĭ împreună, pentru a-şĭ insufla curaj; „tot aceste cîntece le servesc „a augura despre soarta viitoareĭ lupte şi ĭeĭ sînt teribilĭ „sau tremurătorĭ, după intonaţiunea cîntecelor trupelor „lor. Aceste voci par maĭ degrabă un concert al bravureĭ, „decît un vuet zadarnic. Ieĭ „caută a produce maĭ cu samă „asprime în sunete şi un murmur înăduşit punînd scutul „înaintea gureĭ, pentru ca voa-

„cea să devie mai plină, mai „gravă şi mai puternică prin „repercusiune“.

Ie singura menţiune ce se găseşte despre muzica în G. şi dacă ie vag pentru istoricul iubitor de preciziune, acest text dovedeşte totuşi existenţa în acele îndepartate timpuri a unei muzici proprii Germanilor.

Perioda ce urmează ie pentru muzica în G. o serie de secole obscure, în timpul cărora desigur arta îşi urmează drumul seu, dar cari pentru istorie a remas necunoscut. In timpul acestei periode totuşi se petrece un fapt important: cîntul bisericei romane pătrunde până în inima G.-iei, se stabileşte şi formează muzica aşa zisă religioasă şi oficială. Unul din capitularele de la 789 alungă muzica populară din monastiri şi opreşte călugărilor de a cînta cîntece erotice sau de a comunica copii; un act al conciliului din Mainz hotărăşte că ori cine va compune cîntece profane sau le-ar cînta, va fi condemnat la exil. Aceste interdicţiuni dovedesc existenţa alături cu muzica religioasă, a unei muzici profane; dar iele sînt singurele dovezi ale acestei existenţi. Toate cîntecele anterioare sec. 10, ca acele ce celebrează faptele măreţe ale luĭ Carol cel mare, vitejiile luĭ Roland, şi chiar acel relativ la suirea pe tron a luĭ Ludovic cel blînd (814) nu se poate spune pe ce fel de melopee se cîntau.

Cel întăĭ nume ce istoria muziceĭ în G. poate revendica până la un punct, ie acel al benedictinuluĭ Amalarius Symphorius († 840), elev al luĭ Alcuin şi fost director al şcoaleĭ de la palatul luĭ Ludovic cel blînd. Apoĭ acel al luĭ Notker supranumit *Balbulus* (840—912), căruia tradiţiunea îĭ atribuie un opuscul: *Theotiscum de musica*, în 4 capitule: *de 8 tonis*, *de tetrachordis*, *de 8 modus* şi *de mensura fistularum organicarum*, tratat pe drept datorit unuĭ alt Notker, supranumit *Labeo*, care a trăit cu vr'o sută de anĭ mai în urmă.

Sec. 10 acuză un real progres. In iel se constată într'un mod sigur existenţa diferitelor inst.-e cari formează embrionul orchestreĭ moderne: flautul şi fluĭerul, chitara, viola, psalterion, orga de micĭ dimensiunĭ, harpa de asemenea, ş. a. In acest sec. ie de semnalat existenţa luĭ Adalbert episcop de Praga (950—1034), autor a mai multor imne între cari unul în onoarea Maiceĭ Domnuluĭ pe cari Poloniĭ l'au adoptat şi-l întonau înainte de luptă (*Boga Rodzica*). Tot pe atuncĭ a trăit şi călugăriţa Hrotsvitha, celebră în istoria literară şi care pare că iera şi muzicantă: iea a pus în muzică poemul seu *Panegirica Otonilor* şi altele.

Sec. 11 continuă a ne da nu-

me de eclesiastici raportîndu-se la istoria muzicei. Astfel îe chiar la începutul secolului abatele Heriger († 1010), autor a mai multor imne: Hilperic autor al unui tratat *De Musica*: Herman din Reichenau supranumit *Contractus* (1013—1054), autor a mai multor imne şi mici tratate muzicale între cari şi expunerea unei notaţiuni bazate pe literele iniţiale ale diferitelor intervale (v. *Notaţiune*) In fine tot în acest secol apare figura impozantă a lui Francon din Colonia, unul din acei savanţi cari în acea epocă, plină de naivitate ştiinţifică se aventurau a scrie *de omni re scibili*. Astronom şi filosof, îel a jucat şi în muzică un rol considerabil. A lăsat un op asupra discantului: *Compedium de discantu*, căutînd a substitui barbarei diafonii anterioare o armonie care azi pare stîngace fără îndoială, dar care îera bazată pe principii logice: alt op, *Musica et cantus mensurabilis* caută a înlocui notaţiunea cîntului plan prin notaţiunea proporţională.

Cu sec. 12 îeşim din regiunile întunecoase abordînd terenul adevărat istoric. In acest secol, în care apar şi primele *Weinachtslieder*, cîntece de crăciun, cîntînd naşterea lui Isus, sînt de menţionat benedictinul Conrad, de la Hirschau, autor a unui op *De musica et differentia tonorum*, şi mai tîrziu pe faimosul scolastic episcop la Regensburg Albertus Magnus, graf von Bolestadt, (1193—1280), care asemenea a scris un op *De musica* şi comentarii asupra problemelor muzicale ale lui Aristot.

Sec. 13 îe pentru toată Europa o epocă strălucitoare. Cruciadele, deschizînd relaţiuni cu Orientul, a produs o specie de primă renaştere, pe care o găsim în istoria literaturei şi muzicei germane realizată prin aşa numiţii *Minnesinger*.

Aparîţiunea acestor „cîntăreţi ai amorului" îe una din cele mai principale evenimente ale istoriei muzicei în G. Aceştia se bucurau de cea mai mare favoare mai cu samă pe timpul domniei lui Frederic Barbarosa (1152—1190). Ieî formau o adevărată castă constituită, concurînd periodic între dînşii la castelul de Wartburg în Saxonia. Compoziţiile lor, cari au avut o influenţă salutară asupra muzicei şi poeziei germane, nu tratau numai subiecte de amor, după cum s'ar părea judecîndu-se după nume, ci multe îerau poeme pline de istorisiri frumoase, de idei morale şi drepte. Sînt cunoscute aproape 200 de nume cari au aparţinut la astfel de poeţi muzicanţi. Printre aceştia unii îerau bogaţi, alţii mai saraci, dar toţi îerau nobili. Au fost chiar suverani *minnesinger*, ca împăratul Enric VI (1165—1197), ca regele Vinceslas al Boemiei, ca margravul Oton de Bran-

deburg, contele Rudolf de Neuburg, Oton de Botenlaube conte de Henneberg, ş. a. Intre ceĭ maĭ reputaţĭ însă prin valoarea lor poetică şi muzicală se citează pe:

Klingsor (începp. sec. 13), pe care unii îl consideră ca imaginar, personificînd în ĭel puterea muziceĭ asupra natureĭ omeneştĭ; ĭel ar fi fost arbitrul concursuluĭ din 1208 la Wartburg. Wolfram din Eschenbach, (începp. sec. 13), autorul poemuluĭ *Parzifal*, a maĭ multor cîntece şi fragmente conservate încă. Tannhauser, cavaler cruciat; unul din cîntecele sale. *Venusberg* ĭ-a valorat censura papeĭ Urban IV (1261—1264). Vagner a imortalizat numele acestor doĭ *minnesinger*. Ulrich von Lichtenstein, care după ce exaltă amorul seu pentru ducesa de Merania într'o serie de cîntece, neputîndu-ĭ captiva inima, după 13 anĭ îşĭ resbună printr'o altă serie de cîntece; ĭel a lăsat un poem *Frauendienst* compus din 18 miĭ de versurĭ! Nithart din Reuenthal, maĭ mult muzicant decît poet, a lasat o colecţiune de cele maĭ vechĭ cîntece germane. Gottfried din Strasburg, autorul poemuluĭ *Tristan şi Isolda*, care a servit luĭ R. Wagner. Reinmar bătrînul (*der Alte*). Walther von der Vogelweide, Reinmar von Zweter, Alexander der Wilde (selbatecul), Friedrich din Sonnenburg ş. a.

Specimene din muzica pe care se cîntau textele lor s'au conservat şi, transcrise în notaţiune modernă, au fost publicate de diferiţĭ savanţĭ. Aceste melodiĭ par azĭ destul de puţin expresive şi cea maĭ mare parte sînt încărcate de ornamente în cari se recunoaşte influenţa cruciadelor.

Cu sec. 14 însă arta *minnesinger*-ilor degeneră; împăraţiĭ, regiĭ, nobiliĭ au părăsit încetul cu încetul harpa şi viola, şi muzica decăzu din mîna celor bogaţĭ şi puternicĭ în mîna cavalerilor saracĭ, adevăraţĭ menestrelĭ ca Enric de Meissen, supranumit *Frauenlob* (1260—1318), care totuşĭ ĭera devotat arteĭ, şi cîntecele luĭ sînt sentenţioase şi pline de principiĭ bune. La moartea luĭ femeile din Mainz ĭ-au dus săcriul pănă la mormînt.

In curînd meseriaşiĭ şi burgheziĭ acaparară arta muzicală, care naturalminte schimbă de caracter. Acestia după modelul *minnesinger*-ilor se unirĭ şi formară o corporaţiune puternică şi numeroasă şi, sub numele de *Meistersänger* (=maiştri cîntăreţĭ) ĭeĭ obţinură scrisorĭ patente de la împăratul Carol IV (1347—1378). Nüremberb, Strasburg, Mainz şi Francfort au fost primele centrurĭ ale acesteĭ corporaţiunĭ. Ieĭ stabilirĭ grade ca şi la corporaţiunile meseriaşilor: ucenic, tovarăş şi maĭstru, şi supuserĭ muzica la regule cari dacă azĭ par înguste şi mes-

chine nu ĭe maĭ puţin adevărat că au exercitat pe acele timpurĭ o influenţă salutară şi că muzica maĭştrilor cîntăreţĭ poate fi considerată cu adevărat ca muzica populară germană în timpul sec. 15 şi 16.

Această muzică nu diferă mult de acea a *minnesinger*-ilor; dar eĭ sînt maĭ sobri în ornamente.

Ceĭ maĭ vechĭ maĭştrĭĭ cîntăreţĭ ce se citează sînt medicĭĭ H. Müglin şi H.-L. Marner, Regenbogen şi Frauenlob. Apoĭ pascarul Kantzler, curălarul Stall, bărbierul Hans Folz ş. a. între cari fără îndoĭală cel maĭ ilustru dintre toţĭ a fost cĭubotarul Hans Sachs din Nuremberg (1486—1567).

Totuşĭ arta muzicală nu se mărginea pe atuncĭ numaĭ la maĭştrĭĭ cîntăreţĭ şi alăturea cu ĭeĭ vedem discantiştĭ şi teoricianĭ de valoare. Dar maĭ cu samă către muzica instr.-ală compozitorĭĭ germanĭ îşĭ îndreptară atenţiunea lor începînd cu sec. 16. Burney spune că cel întăĭ muzicant german care a scris pentru vocĭ cu acompaniament de instr.-e a fost un oare care Knefel (sfirş. sec. 16). In urmă s'au descoperit lucrărĭ anterioare acestuĭ compozitor. Astfel un op tipărit în 1523, de H. Judenkönig conţine micĭ sinfonĭĭ, lieder şi dansurĭ. Un altul de Hoffheimer (1459—1537) ĭe intitulat *Harmoniæ poeticæ* şi conţine muzică de toate genurile; a fost tipărit la Nüremberg în 1539.

Incepînd cu acest secol maĭştrĭĭ germanĭ ĭeau în istoria muzicieĭ un rang din ce în ce maĭ important, rang ce devine preponderent în secolĭĭ următorĭ. Deşi diferiţĭĭ suveranĭ aĭ micelor principate şi ducate germane aveau o specie de oroare pentru muzicanţĭĭ naţionalĭ şi chĭemau la curţile lor maĭştrĭĭ străinĭ, din Franţa şi Ţările de jos maĭ întăĭ (Rol. de Lassus, Josquin des Près ş. a.), din Italia maĭ tîrziu, totuşĭ lista compozitorilor şi teoricianilor germanĭ din sec. 15 şi 16 ĭe frumos ornată.

Se citează pe Traugott Eugenius, cantor la Thorn, către 1490 care ar fi întrebuinţat cel întăĭ contrapunctul propriu zis. Tot către această epocă Adam din Fulda (1460—1537) scriea un cantic în 4 vocĭ adevărat model de puritate de stil. M. Keinspeck ĭe autor al unuĭ tratat de cînt-plan: *Lilium musicæ planæ*, unul din cele întăĭ opurĭ muzicale tipărite (de Froschauer din Augsburg, la 1498). Martin Agricola (1486—1556) din Magdeburg a lăsat între altele două opurĭ: *Musica figuralis* (1532), un studiu asupra proporţiunilor, şi *Musica instrumentalis* (1529) op preţios prin corecta şi complecta descriere a instr.-elor uzitate pe atuncĭ. Iel a fost cel întăĭ care a părăsit în muzica instr.-ală vechĭa tabla-

tură germană înlocuind-o cu notaţiunea modernă. Alături cu aceştia ĭe de ajuns a cita: H. Finck (sfîrş. sec. 15—începu. sec. 16); Th. Stolzer (1490—1526); H. Isaac (către 1450—1517); L. Senfl (1492—1557); Luscinus, supranumit *Nachtigal* (1487—1536) care între altele a lăsat un op (*Musurgia seu Praxis musicae*) interesant prin descrierea instr.-elor de pe timpul seu; Froschius (începu. sec. 16); Sixtus Dietrich (mijl. sec. 16); Gumpelzheimer (1556—1625); Kasp. Krumbhorn (1542—1621); Glarean (1488—1563) mare teoriciau; Ornitoparchus (sfîrş. sec. 15—mijl. sec. 16); Reschius (începu. sec. 16); S. Wirdung (mijl. sec 15—începu. sec. 16), autor al unuĭ op în care dă o interesantă descriere a muziceĭ de pe timpul seu şi a instr.-elor cu claviatură pe atuncĭ întrebuinţate.

Tot către această epocă vin să se alipească cele maĭ vechĭ nume de factorĭ germanĭ. Maĭ întâĭ Nic. Faber, care între 1359 şi 1361 construi faĭmoasa orgă de la Halberstadt. Unuĭ altul, Bernhard, către 1470, i se atribuĭe invenţiunea pedalelor orgăĭ, a căror joc a fost perfecţionat de S. Castendorfer către sfîrş. sec. 15. În fine Burckard din Nüremberg şi H. Crantz din Breslau încă au fost renumiţi în factura orgelor în sec. 15.

Conrad Gerle († 1521), din Nuremberg ĭe cel maĭ vechĭu nume de factor lăutist german şi lăutele fabricate de dînsul ĭerau reputate în toată Europa. Duiffoprugcar, cel maĭ vechĭu factor de violine cunoscut (începu. sec. 16), ĭe originar tot din G., din Tirol, care în sec. 17 a dat atîtea familiĭ de factorĭ-lăutiştĭ celebrĭ: Alboni, Stainer, Klotz ş. a.

În fine invenţiunea tipografieĭ a căreĭ prime încercărĭ se suie la sfîrş. sec. 15, veni a contribui încă la progresul muziceĭ şi a cunoştinţelor muzicale prin respîndirea operilor maĭştrilor şi scrierilor teoricianilor.

O altă cauză dădu muziceĭ naţionale un puternic avînt cu începu. sec. 16, cînd muzica joacă un rol important în unul din cele maĭ marĭ evenimente ale istorieĭ omenireĭ. Revoluţiunea realizată în începu. sec. 16 în dogmele bisericeĭ creştine acceleră într'un mod singular victoria arteĭ populare asupra arteĭ convenţionale în G.

După exemplul luĭ Huss şi a fraţilor moravĭ, carĭ colportaseră în toată G. refrenurile lor populare-religioase, marele reformator Luther (1484—1546), convins de puterea muziceĭ, hotărî a se servi de ĭea ca de un mijloc de propagandă a ideilor sale. Ajutat de organistul-compozitor Walter (1496—1570), ĭel creă Coralul, a căruĭ embrion îl luă din cînturile *minnesinger*-ilor şi ale *meistersänger*-ilor, din muzica

populară. Ceĭ d'intăĭ muzicanţĭ adepţĭ aĭ doctrinelor luĭ Luther şi autorĭ de melodiĭ şi corale au fost M. Agricola, H. Sachs, H. Folz, H. Finck şi Heyden (1496—1561), a căruĭ op *De arte canendi* ne dă o ideĭe complectă despre starea doctrinelor muzicale din începp. sec. 16.

Sfîrş. sec. 16 aduce în Italia minunata reformă a stiluluĭ monodic, care dădu opera şi oratoriul. Dar G., care maĭ tîrziu merge cu un pas aşa de sigur pe calea progresuluĭ, remîne mult timp credincĭoasă vechilor tradiţiunĭ şi în corul naţiunilor ce formau lumea muzicală de pe atuncĭ ĭea ĭe cea din urmă a profita de ideile reformatorilor italienĭ.

Din cînd în cînd vedem pe unĭĭ mergînd în Italia pentru a studia noua artă; dar în general maĭştriĭ germanĭ remîn în ţara lor, în mediul lor, lucrînd încet şi cu răbdare. Totuşĭ, dacă progresul ĭe anonim şi fără pompă, nu ĭe însă maĭ puţin real.

La începp. sec. 17 teoria muzicală avu cîţĭ-va campionĭ cari o puseră pe baze solide. In fruntea lor ĭe Mich. Schulz (1571—1621), zis *Prætorius*, autor a opuluĭ *Sintagma musicum*, în 3 marĭ volume trătînd despre instr.-ele antichităţeĭ, despre psalmodie şi cîntul coral în diferitele culturĭ religioase, despre instr.-ele timpuluĭ şi în particular despre orgă, despre notaţiune, măsură şi arta cîntuluĭ. După ĭel, într'un rang maĭ inferior vin Baryphonus (1580—1630) autor a 18 tratate în limba latină asupra muziceĭ, între cari 4 tipărite şi care în studiul consonanţelor şi a disonanţelor pune o rigoare şi o scrupulozitate matematică; J. Crüger (1598—1662); J.-A. Herbst (1588—1665), zis *Autumnus*; M. Meibomius (1626—1711) care publică între altele tratatele muzicale ale celor şapte autorĭ principalĭ grecĭ şi latinĭ (1657): Aristoxen, Euclid, Nicomah, Alipius, Gaudenţiu, Bachiu, şi Aristide Quintilianul; jesuitul At. Kircher (1601—1680), inventatorul harpeĭ eoliane; de o erudiţiune imensă, s'a ocupat şi de muzica antichităţeĭ, a cercat a descoperi în ĭeroglifele egiptene o notaţiune muzicală, a studiat ritmul şi metrul Evreilor, Grecilor şi al Romanilor, a discutat asupra „muziceĭ misterioase" a pĭetrelor şi plantelor, şi asupra „muziceĭ ĭeratice" a celor nouă cete de îngerĭ (*Ars magnetica*, 1641; *Musurgia universalis*, 2 v.; 1650; *Oedipus aegyptiacus*, 4 v. 1655; *Phonurgia nova*, 1675); J. Kepler (1571—1630), marele astronom, se ocupă şi de muzica în opul seu: *Harmonicen mundi* (Linz 1619).

In compoziţiune, maĭştriĭ germanĭ tot conservînd cu religiozitate vechile forme muzicale, complicatele combinaţiunĭ ale

polifoniei, le perfecţionară, le îmbogăţiră şi creară astfel o artă nouă care în mai puţin de un secol ajunge la combinaţiunile măreţe de voci şi instr.-e, la sinfonia vocală şi instr.-ală în sensul cel mai înalt al cuvîntului.

Chiar din primii ani ai sec. 17 vedem cîţi-va suverani germani, doritori a susţinea arta natională, trimiţînd în Italia, şi mai cu samă la Veneţia, muzicanţi cari să se perfecţioneze în arta lor, studiind principiile scoalei italiene. Unul dintre cei întăi a fost H. Schütz (1585—1672), „tatăl muzicei germane", care-şi latiniză numele în *Sagittarius*; elev al lui G. Gabrieli la Veneţia, reîntors în patrie îel în troduse formele stiluluĭ dramatic de curînd inventat. Melchior Franck (1580—1639) contribui alături cu îel la introducerea şi perfecţionarea noilor forme.

Periodul resboiului de 30 de ani (1618—1648) în care ţara a fost succesiv devastată de diferitele armate, îe puţin favorabil desvoltărei arteĭ germane, care remîne staţionară pănă la suirea pe tron a împăratului Leopold (1658). Totuşi în timpul acestuĭ period se întîmplă un fapt important în istoria muzicei în G. La căsătoria fiicei lui George I de Saxonia cu margravul de Hessa-Darmstadt (13 april 1627), la castelul Hartenfeld din Torgau s'a reprezintat opera *Dafne* de Rinuccini, tradusă de celebrul poet laureat Martin Opitz, cu muzică nouă de H. Schutz. Ie prima operă cu muzică scrisă de un compozitor german. Anterior acesteia arta dramatică muzicală nu îera reprezintată în G. decît prin mari baleturi de curte, în care pompoase cavalcade ţineau locul de frunte.

După pace însă muzica naţională pierde teren. Atît împaratul Leopold cît şi diferiţii prinţi dispreţuiesc compozitorii naţionali şi muzica lor. Santinelli, Caldara, Ziani, Buononcini ş. a. maiştri italieni sînt succesiv chiemaţi la Viena şi încarcaţi de onoruri şi de distincţiuni. Cu ocaziunea căsătoriei luĭ Leopold, Santinelli scrisă opera *Gli amori di Orfeo ed Euridice*, care captivă astfel gustul publicului vienez că opera italiană a fost definitiv stabilită.

Curţile din Manheim, München, Stuttgart, Dresda, ş. a. urmară exemplul Vieneĭ; la teatru nu se mai admira de cît maiştrii ultramontani sau cel mult se tolera pe aceĭ dintre germani cari după un voiaj în Italia îşi latinizau numele. Aceste preferinţi ale suveranilor germani întîrziază mult progresele muzicei naţionale.

Totuşi muzicanţii pur germani nu se descurajau şi graţie perseverenţei lor vedem cîteva încercări de muzică drama-

tică, mai cu samă la Hamburg, care în sec. 18 deveni un adevărat centru muzical. Aicĭ vedem în 1678 primele opere cu un text german şi cu muzica de un compozitor german: maĭ întâĭ *Adam şi Eva* şi apoĭ *Orontes*, de J. Theile (1646—1724). J.-Wolfg. Franck (1641—1688), J.-Ph. Foertsch (1652—1708), J.-G. Conradi (sfîrş. sec. 17) sînt ceĭ întâĭ compozitorĭ de opere germane. Dar cea maĭ mare figură ce s'a ilustrat în acel timp în acest gen a fost fără îndoĭală Reinhart Keiser (1674—1739), originar din Leipzig, considerat ca fondatorul opereĭ germane, autor a peste 100 opere şi oratoriĭ, cari au servit de model luĭ Händel şi succesorilor seĭ. Tot la Hamburg găsim pe Telemann (1681—1767), pe Mattheson (1681—1764), pe Graun (1701—1759), ş. a.

In urma acestora ĭeau loc maĭştriĭ carĭ au creat ceĭa ce s'a numit maĭ tîrziu muzică de cameră: J.-H. Schmelzer († 1695), Gottl. Finger (sfîrş. sec. 17—incep sec. 18), Chr.-Wolf Drückenmüller (mijl. sec. 17), Mat. Kelz (mijl sec. 17) ş. a. Violoniştiĭ F.-H. Biber (1648—1705), Dietrich Becker (sfîrş. sec. 17), Strungk (1640—1700), Bruns (1665—1697), organiştiĭ şi claveciniştiĭ Sam. Scheidt (1587—1654), Reinecke (1623—1722), Buxtehude (1635—1727), J. K. v. Kerl (1625—1690), Froberger (1637—1695), Pachelbel (1653—1706) fondară marea scoală de muzică instr.-ală germană.

Factura instr.-ală de care ĭeste aşa de strîns legat progresul virtuozismuluĭ instr.-al şi a muziceĭ de cameră şi sinfonică are a număra în acest secol familiile de factorĭ lăutiştĭ tirolezĭ Albanĭ, Steiner, Klotz, pe Denner (1655—1707) oreatorul clarneteĭ ş. a.

Sfîrşitul sec. 17 a fost încă ilustrat prin figura teoricianuluĭ Fux (1660—1741), autorul mareluĭ tratat de compoziţie remas mult timp clasic: *Gradus ad Parnassum* (1725), op care scris în latineşte a avut onoarea traducereĭ în toate limbele Europeĭ muzicale.

Muzica bisericească şi oratoriul a luat o mare extensiune în această ţară în care amintirea misterilor şi a moralităţilor din Evul mediu ĭera încă puternică. Aceste reprezintaţiunĭ, a căror origină se suĭe în ceĭa ce priveşte Pasiunea la sec. 8 şi în ceĭa ce priveşte Naşterea luĭ Isus la vechile *Weinachtslieder* din sec. 12, se bucură în G. de mare favoare în tot sec. 15 şi 16, maĭ cu samă la Salzburg, la Stuttgart şi în tot Tirolul. Există încă o astfel de piesă asupra naşstereĭ luĭ Isus de un oare care Knust, reprezintată în 1540, şi o alta de Benedict Edelpöck reprezintată în 1556; în fine o a treĭa, în 9 acte şi cu 24

de personaje de celebrul Hans Sachs.

Sec. 17 a lasat un mare număr de acest fel de piese mistice cu muzică şi mai cu samă drama din Golgota deveni în acel timp subiectul preferat al maiştrilor germani. Intre maiştrii cari au strălucit mai mult în muzica religioasă la această epocă se citează: J. Stadlmeyer (1560—1646), Andr. Rauch (stirş. sec. 16—mijl. sec. 17), Zeuschner († 1675), Bockshorn latinizat în *Capricornus* (1629—1670), J. M. Glettle (stirş. sec. 17) ş. a.

Compoziţiunile acestor maiştri, în cari corurile sînt larg tratate, orchestra numeroasă şi variată, prezic stilul măreţ, imposant care face gloria scoaleĭ germane din sec. 18, period incomparabil care numără pe Händel, Bach, Haydn, Gluck, Mozart şi sfirşeşte prin cea mai mare personalitate a istorieĭ muziceĭ, prin Beethoven. Aceste nume sintetizează în ĭele întreaga istorie a muziceĭ în G. în sec. 18 şi prin Beethoven se trece în epoca contimporană.

Händel (1685—1759) deschide drumul mareĭ periode a sec. 18. Ĭel se prezintă mai întăĭ ca imitator al luĭ Schütz şi Keiser şi debutează în teatru la 1705 cu opera *Alcina*, căreĭa ĭi urmară cîteva altele. Mergînd însă în Italia şi studiind arta maiştrilor italienĭ, ĭel îşĭ modifică stilul, îl mlădiază oarecum, făcîndu-l maĭ strălucitor, maĭ uşor chiar, fără a-l aduce totuşĭ la gustul cîntăreţilor, de la cari a întîmpinat totdeauna vĭĭ rezistenţe. Reîntors în G. ĭel nu obţinu succesul meritat, astfel că nu stătu mult şi plecă în Anglia, unde maĭ tîrziu se şi stabili definitiv. Ie faptul pentru care scoala engleză îl revendică. Originea şi stilul luĭ însă îl alipesc fără îndoĭală la şcoala germană. Händel a scris aproape 40 de opere, între cari se citează maĭ cu samă *Rinaldo* (1710) şi *Radamisto* (1720), muzică de cameră de toate felurile, concerte de orgă ş. a.; dar acolo unde ĭel ĭe tără samăn ĭe în Oratoriu, în care geniul seu merge tot ridicîndu-se: *Esther* (1732), *Deborah* (1733), *Saul* (1738), *Israel (în Egipet)* (1739), *Messiah* (1742), *Samson* (1743), *Judas Maccabäus* (1747), *Josuah* (1747), *Jephte* (1751) sînt o serie de capodopere dintre cari unele şi azĭ ridică un adevărat entuziasm în lumea muzicală din Anglia: *Messiah*, începînd de la 1749 n'a fost an în care să nu fie executat la Londra cu o pompă neîntrecută.

J. S. Bach (1685—1750) ĭe nu numaĭ cel maĭ ilustru membru al uneĭ numeroase familiĭ de muzicanţĭ cari a strălucit în G. în timp de maĭ bine de 3 secolĭ, dar ĭe unul din cele maĭ puternice şi maĭ variate geniĭ ce au existat în artă. Deşi elev al unchiuluĭ seu, J.

Chr. Bach (1642—1703), unul din ceĭ maĭ celebri din această familie, J.-S. Bach a fost maĭ cu samă autodidact: ĭel fură şi copiază la lumina luneĭ o colecţiune manuscrisă formată din compoziţiunile marilor maiştri, colecţiune pe care unchĭul seu ĭ-o refuzase, şi parcurge poşte pe jos pentru a asculta un organist celebru! Acestea ar anunţa o viaţă accidentată, care totuşĭ se petrece între cabinetul seu de lucru, lecţiunile sale şi biserica Sf. Toma din Leipzig, unde numit ca organist şi şef de cor, păstră acest post până la moartea sa. Geniu muzical prin excelenţă german, tără nicĭ o alteraţiune de provenienţă străină, Bach a abordat toate genurile arteĭ muzicale. In 1851 s'a format în G. o societate care a întreprins publicarea scrierilor luĭ Bach; peste 30 de volume apărute cuprind maĭ bine de 150 de cantate religioase, 11 cantate profane, 5 mese, 2 pasiunĭ, oratorii, concerte, fugĭ, tocate, fantazii, o cantitate enormă de muzică pentru clavecin, încoronată prin opul care a devenit Evanghelĭa pianiştilor: *Voltemperirtes Klavier*, muzică pentru orgă, canoane, corale şi nenumărate altele.

In urma acestor două maĭ nume, Bach şi Händel, găsim în G. în sec. 18 o întreagă pleĭadă de elevĭ şi continuatorĭ, ilustrîndu-se ca organiştĭ, ca compozitorĭ, la teatru, la biserică sau la concert. Astfel au fost fiiĭ luĭ Bach: J. Cr. Bach (1735—1782); K.-Ph.-Em. Bach (1714—1788); W.-Friedm. Bach (1710—1784); apoĭ Altnikol († 1759); J.-L. Krebs (1713—1780); J.-C. Kittel (1732—1809); J.-K. Vogler (1698—1765); J.-P. Kelner (1705—1785), cel întăĭ care a lucrat o fugă pe numele luĭ Bach (*si ♭-la-do-si ♮*); Homilius (1714 — 1785); Kirnberger (1721—1783); G.-H. Stölzel (1690 — 1749); M. Kirsten (1682—1742); F. Benda (1709—1786); K.-H. Graun (1701—1759), autorul celebruluĭ oratoriu *Tod Jesu*: Zach (1705—1773); J.-E. Eberlin (1702—1762); Fasch (1688—1758); Albrechtsberger (1736—1809), maistrul luĭ Hummel şi Beethoven; J. A. Hasse (1699—1783); Holzbauer (1711—1783) ş. a.

Pe cînd însă în Italia creatoriĭ opereĭ şi urmaşiĭ lor întreprind şi continuă opera de simplificare a orchestreĭ, tinzînd a o mărgini la timidul rol de acompaniator al voceĭ, maĭştriĭ germanĭ mult timp păstrează tradiţiunile instr.-ale ale Evuluĭ mediu. In orchestra lor găsim o mare abundenţă de sonorităţĭ curioaze şi ingenioase, dar fără ca maistrul să posedă minunata artă de a contopi aceste colorĭ multiple ale paleteĭ sale într'un armonios colorit de ansamblu.

Nu trece însă mult din a doua

jumătate a sec. 18 şi apare Haydn (1732—1809), „tatăl sinfonieĭ", puritatea stiluluĭ şi poezia personificată. Luĭ i se cuvine onoarea de a fi stabilit definitiv orchestra modernă şi dacă ĭel nu a creat sinfonia trebuie a constată că ĭel ĭe acel ce i-a dat forma eĭ artistică care a servit de model urmaşilor seĭ. Muzica luĭ ĭe admirabilă de graţie, de bogăţie, de eleganţă şi simplicitate, şi influenţa luĭ a fost imensă; cu toată evoluţiunea modernă a muziceĭ şi azĭ sintem uĭmiţĭ de admirare în faţa noutăţeĭ ideilor respîndite în scrierile luĭ Haydn. 120 de sinfoniĭ, 19 mese, 43 de quartete, 12 opere germane şi italiene, 4 oratoriĭ, 44 sonate pentru piano ş. a. multe formează bagajul seu, în care unele din sinfoniile sale şi maĭ cu samă oratoriile *die Schöpfung* (1798) şi *die Jahreszeiten* (1801) sînt capodopere care vor face nemuritoare gloria maĭstruluĭ vienez.

Pe cînd Haydn reforma muzica instr.-ală şi punea bazele orchestreĭ şi sinfonieĭ moderne, un alt compozitor german, Gluck (1714—1787), lua în mînă cauza muziceĭ dramatice, cauză pe care o pledă cu o magistrală eloquenţă în capodopere ca *Orpheus* (1762), *Alceste* (1767) şi *Paride ed Elena* (1770). Reforma luĭ însă n'a fost gustată de vienezĭ, carĭ în teatru îşĭ făceau deliciile cu maĭstriĭ italienĭ şi muzica lor. Astfel ĭel preferă a merge în Franţa, maĭ cu samă căĭera chĭemat acolo de foasta sa elevă, regina Marie-Antoinette, şi reformă opera franceză (v. *Franţa*).

Părăsind însă G. Gluck lăsă ca urmaş pe Mozart (1756—1792). Acesta dacă luă de la Italienĭ mlădierea melodieĭ lor, nu luă maĭ puţin din geniul seu şi din studiul maĭştrilor germanĭ o neîntrecută putere dramatică şi o admirabilă profunditate în expresiune. Sinfoniile sale, quartetele sale, frumoasele sale partiţiunĭ: *Idomeneo* (1781), *Clemenza di Tito* (1791), *Nozze di Figaro* (1786), *Don Juan* (1787), *Cosi fan tutte* (1790), *Zauberflöte* (1791), *Entführung aus dem Serail* (1781), mesele sale, *Requiem*, toate compoziţiunile sale sînt egal de remarcabile prin frumuseţa cînturilor, prin bogăţia armonieĭ, prin varietatea acompaniamentelor, şi provocară admiraţiunea tuturor, partizanĭ aĭ melodieĭ sau adepţĭ aĭ combinaţiunilor savante ale polifonieĭ scolastice. Dacă muzica luĭ Haydn continuă a fi subjectivă, căutînd maĭ mult o plăcere a urecheĭ decît exprimarea unor sentimente, în muzica sinfonică a luĭ Mozart maĭ cu samă în ultimele sale sinfoniĭ se simte clar o tendinţă de obiectivitate, se vede intenţiunea de a exprima sentimente prin graĭul diferitelor instr.-e, de a dramatiza sinfonia.

Haydn, Gluck și Mozart sînt legătura între marea școală a lui Bach și Händel și școala modernă. Cu acești maiștri muzica germană a realizat un pas gigantic și ajunge prin puritatea, noblețea și bogăția stilului la o astfel de stare, la o astfel de perfecțiune relativă că numai o transformare ar putea să-i urmeze. Beethoven (1770—1827), în a cărui opere se pot întrevedea toate progresele ce muzica germană a realizat, rezumă această transformațiune. Învederat Beethoven procede de la Haydn și Mozart; dar mai cu samă influența lui Haydn îe simțită, mai cu samă în primele lui compoziții. Geniu transcendent prin excelență, îel în curînd însă lasă să se întrevadă în scrierile sale tendințele estetice caracteristice aleșcoalei moderne. În compozițiunile lui de muzică de cameră, în sinfoniile lui, muzica devine prin îea însăși mai pasionată, mai dramatică. Mai mult încă, sinfonia însăși vine și îea în drama muzicală, în operă (*Fidelio* 1803), în oratoriu (*Christus am Oelberge* 1811) un rol de o importanță necunoscută pănă atuncî.

Astfel cu dinsul limbagiul muzical se transformă: paleta instr.-ală se îmbogățește cu noui colorî contopite prin arta stiluluî sinfonic, melodia devine mai expresivă, mai profundă.

Dacă o transformațiune se realizează în muzica sinfonică prin influența lui Beethoven, o transformațiune analoagă se realizează în muzica dramatică prin C.-M. von Weber (1787—1826), pentru care G. are un cult egal cu acel ce-l are pentru Bach, Haydn, Mozart și Beethoven. Prin multe legăturî geniul puternic și înalt al lui Beethoven îe strins unit cu arta clasică a predecesorilor seî. Acel al lui Weber, mai inegal, pare cu totul independent. În adevăr îel aduce pe arena muziceî dramatice, un element cu totul nou: rădăcinele arteî lui sînt în arta populară: *lied*-ul tradițional, care în cursul timpului ne-a dat muzica *minnesinger*-ilor și acea a *meistersänger*-ilor, apoî prin Luther și Walther a dat naștere corăluluî protestant, a fost prin Weber desvoltat și ridicat la înălțimea opereî. Weber debutează ca muzicant popular prin cîntece patriotice și militare, cu muzică pentru piano, cu micî lucrărî pentru teatru, ș. a. Dar prin opera *Freischütz* (Dresda 1819) îel sări printr'un singur pas la celebritate. Operile următoare, *Preciosa* (1820), *Euryanthe* (1823) și *Oberon* (1826), fie care de colorî așa de deosebite, susținură această celebritate care nu putea fi mărită, și influența stiluluî seu nu s'a mărginit numai la maiștriî școaleî germane.

Un contimporan al lui Weber, F. Schubert (1797—1828) a

fost un alt campion puternic al *lied*-ului german ducindu-l la forma cea mai perfectă şi mai muzicală. Armonie expresivă, melodie delicată şi profundă în acelaşi timp, acompaniamente bogate şi variate sînt caracteristicele stiluluĭ acestuĭ maĭstru, care, cu toată scurta sa carieră avu o influenţă puternică asupra muziceĭ germane. Unele din *lied*-urile luĭ au remas celebre, ca *Erlkönig*, *der Wanderer*, *Gretchen am Spinnrade*, *Lebewohl*, faĭmoasa serenadă (*Ständchen*) ş. a.; dar nu numaĭ acesta ĭe genul în care a strălucit Schubert şi în scrierile sale de muzică dramatică (*Rosamunde*, 1823, *Alfonso und Estrella*, 1822, *der Häusliche Krieg*, ş. a.) sînt pagine pline de farmec şi de expresiune.

O altă mare figură a primeĭ jumătăţi a sec. 19 ĭe F. Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847). Acesta, prin forma compoziţiunilor sale, procede de la clasiciĭ a căror cult dă unora din compoziţiunile sale o înfăţişare atit de particulară; prin coloritul orchestreĭ sale însă, prin armoniile şi mersul visător al melodieĭ sale, ĭel aminteşte pe romanticul Weber. Deşi tace şi ĭel parte din pleĭada compozitorilor cari au avut o carieră scurtă şi averea sa îl scutea de nevoĭa de a scrie pentru ciştig, totuşi ĭel a lăsat un număr însemnat de lucrări: sinfoniĭ şi uverturi, muzică de cameră, concerte, între care acel de violină a remas piatra de încercare a violoniştilor, muzică pentru drame de un caracter romantic ca *Sommernachtstraum*, tablouri fantastice ca *Walpurgisnacht*, muzică pentru *Antigone* şi *Oedipus* de Sofocle, pentru *Athalie* de Racine, muzică religioasă, psalmi, în cari mai cu samă se vede cultul seu pentru Bach şi Händel, melodiĭ, coruri, *lieder ohne worte* pentru piano ş. a.

Incă un maĭstru a căruĭ geniu a exercitat şi exercitează încă o influenţă considerabilă asupra muziceĭ maĭştrilor germani din secolul nostru, ĭe Rob. Schumann (1810—1856). De o natură aleasă şi delicată, geniul luĭ Schumann ĭe un admirabil traducator muzical al romantismuluĭ luĭ Byron, luĭ Göthe, luĭ Heine. Popular în lumea pianiştilor prin micile sale compoziţiunĭ pentru piano (*Foĭ de album*, *Scene* ş. a.), în acea a cîntăreţilor prin *lied*-urile şi melodiile sale, Schumann ĭea loc între ceĭ întaĭ maĭştri aĭ scoaleĭ moderne germane prin concertele sale pentru diferite instr.-e, prin muzica sa de cameră, prin uverturele (6) şi sinfoniile sale (4). Dar mai cu samă sub forma sinfonieĭ dramatice ne prezintă ĭel gîndirea poeţilor seĭ favoriţi: *Das Paradis und die Peri*, *Requiem für Mignon*, *Der Rose Pilgerfahrt*, *Manfred*, Scene

din *Faust*, a căruĭ misticism nu l'a înspĕĭmîntat, ş. a.

Alăturĭ cu aceştĭ maĭştri de cari am vorbit pe cît spaţiul permite, încă au ţinut un rang onorabil în muzica germană din sec. 18 şi prima jumătate a sec. 19: J.-A. Hiller (1728—1804); Abatele Vogler (1749—1814) maĭstrul luĭ Weber şi al luĭ Meyerbeer: P. Winter (1754—1825), compozitor a maĭ multor opere, între care *der Sturm* (1794), *Tamerlan* (1802) ş. a.; S. Mayr (1763—1845) care s'a bucurat de mare celebritate în Italia; Gyrowetz (1763—1850), compozitor fecund pănă la bătrăneţă: J. Weigl (1766—1846), Konr. Kreutzer (1780—1849); L. Spohr (1784—1859), autor a maĭ multor opere, între cari un *Faust* (1816), *Jessonda* (1823); Lindpaintner (1791—1856); Meyerbeer (1794—1869), tipul ecclectismuluĭ muzical, care născut în G. unde debută (*Jephtas Gelübde*. 1813), mlădiindu-şĭ stilul sub influenţa maĭştrilor Italieĭ, unde scrise un număr însemnat de opere ca *Semiramide riconosciuta* (1819), *Emma di Resburgo* (1820), *Margherita d'Anjou* (1822), *il Crociato* (1825) ş. a, se stabili la Paris unde produse cîteva din cele maĭ frumoase mărgăritare ale scenelor franceze (v. *Franţa*); Marschner (1795—1861) popular maĭ cu samă prin operile sale *der Vampir* (1828), *der Templer und die Jüdin* (1829) şi *Hans Heiling*, reprezintată pe toate scenele germane; Reissiger (1798—1859); Lortzing (1803—1851), autor între altele a operilor *Zar und Zimmermann* (1837), *der Wildschütz* (1842), *die Undine* (1845); O. Nicolai (1810—1849), un german italianizat, a căruĭa cele maĭ principale opere sînt: *il Templario*, (1840), *il Proscritto* (1841), şi maĭ cu samă *die Lustigen Weiber von Windsor*, care reprezintată numaĭ după moartea luĭ îl făcu adevarat popular.

Maĭ toţĭ aceştĭ maĭştri au scris încă oratoriĭ, muzică sintonică, muzică de cameră ş. a. Afară de acestia sînt încă de citat alţiĭ cari s'au deosebit în genurĭ speciale. Astfel îe S. Sechter (1788—1867), în muzica bisericească, F. Hummel (1778—1837), K. Czerny (1791—1857), Mayseder (1789—1863), Ign. Pleyel (1757—1831), în muzica de cameră.

Numărul virtuozilor instr.-iştĭ îe cu adevarat nesfîrşit. Astfel nu se poate cita decît o mică parte din ceĭ ce s'au bucurat de maĭ mult succes: pianiştiĭ Dussek (1761—1812), Steibelt (1765—1823), F. Kalkbrenner (1788—1849); familia Stamitz, violonişti şi violoncelişti; L. Mozart (1719—1787), Schuppanzich (1776—1830), Ernst (1745—1805), F. Ries (1784—1838), violoniştĭ; Quantz (1697—1773) flautist; Reiner

(1732—1782) Brandt (1773—1806) fagotiştĭ; Punto (1748—1803), Hüllmandel (1751—1823), Rodolph (1730—1812) corniştĭ; J. K. Fischer (1733—1800) oboist; J. Beer (1744—1811) clarnetist; Krumpholtz (1745—1790) harpist ş. a. Dintre acestia ceĭ maĭ mulţĭ au fost şi compozitorĭ, fie numaĭ de muzică pentru instr.-ul lor, fie de muzică de cameră.

Arta cîntuluĭ, care în G. a fost totdeauna maĭ puţin în floare ca în celelalte ţărĭ muzicale, are totuşĭ nume care pot fi puse alăturĭ cu ceĭ maĭ de valoare cîntăreţĭ aĭ Franţieĭ şi Italieĭ. Astfel au fost cîntăreţele Elis. Hesse (la începp. sec. 18), Mariana Pirker (1713—1783), Regina Mingotti (1728—1807), Mara (1749—1833), Agnesia Heyne (1756—1791), Sontag (1804—1854), Schechner (1806—1860); tenoriĭ Ant. Raff (1714—1797), Haibel (1761—1826), Krebs (1774—1851), Hurka (1762—1805); başiĭ Forst (1660—1710), Beudeler (1683—1724), L. Fischer (1745—1825), Maurer (1777—1803) a căruĭa voce pogora pănă la contra-fa.

In fine trebuĭe a aminti că sec. 18 şi prima jumătate a sec. 19 formează perioda în care apar cele maĭ principale perfecţionarĭ ale instr.-elor cu claviatură şi a instr.-elor de suflare, dintre care cea maĭ mare parte sînt datorite factorilor germanĭ, cari mult timp au avut aproape monopolul fabricaţiuneĭ acestor instr.-e (v. *Corn*, *Clavir*, *Piston*, *Tub* de schimb, *Factor* ş. a.).

Nu trebuĭe a uĭta încă pe aceĭ oamenĭ de valoare cari s'au consacrat în acel timp teorieĭ şi criticeĭ muzicale. Intre ceĭ întăĭ trebuĭe a cita pe Mattheson din Hamburg (1681—1764), care în afară de compoziţiune se ocupă de acustică şi teorie: Schröter (1699—1782), care revendică ideĭa clavirelor cu cĭocanaşe, ĭe cel întăĭ care stabili într'un mod clar teoria întîrzierilor: Marpurg (1718—1795), unul din ceĭ maĭ eminenţĭ teoricianĭ aĭ compoziţiuneĭ muzicale. Istoria şi biografia se constituĭe ca adevarată ştiinţă. Walther (1684—1748) publică lexiconul seu (1732); abatele Gerbert (1720—1793) publică colecţiunea sa de *Scriptores ecclesiastici* (3 v. 1784); celebrele lucrărĭ ale luĭ Forkel (1749—1818) sînt contimporane cu acestea. In fine presa muzicală ĭea corp; în 1722 apare la Hamburg *Musica critica* a luĭ Mattheson; în 1736 la Leipzig *Musikalische Bibliothek* a luĭ Mitzler (1711—1778), urmată în 1737 de *Kritischer Musikus* a luĭ Scheibe (1708—1776) şi de altele a căror număr creşte cu cît ne apropiem de timpurile moderne.

In sec. 19 începutul cu începutul evoluţiunea anunţată prin Beetthoven ĭea din ce în ce maĭ

mult corp în G. La teatru ca și la concert, muzica dramatică ca și cea sinfonică sau de cameră chiar, din subjectivă cum ĭera devine obiectivă: ĭea nu se mai mulțumește a produce o senzațiune vagă pentru distracțiunea și plăcerea auzuluĭ, ci caută a preciza această senzațiune, a exprima o pasiune, un sentiment. Dacă ĭe adevărat că astăzĭ muzica tutulor școalelor a intrat în această cale, nu ĭe mai puțin adevărat că mai cu samă în G. a început și s'a desvoltat această evoluțiune filosofică a muziceĭ, care-și găsi în R. Wagner (1819—1883) pe cel mai valoros campion. Dotat de o admirabilă concepțiune dramatică și de o magistrală abilitate a mîneĭ, ĭel pare a sintetiza tendințele geniuluĭ muzical modern al Germanieĭ. După marĭĭ maĭștri a căror splendoare a umplut secolul trecut și prima jumătate a secoluluĭ nostru, trebuĭa să vie unul care să prezinte rezultanta acestor geniĭ. Acest maĭstru a fost R. Wagner și *Rienzi* (1842), *der Fliegende Holländer* (1843), *Tannhauser* (1845), *Lohengrin* (1850) *Tristan und Isolda* (1865), *die Meistersänger* (1868) sînt treptele ce suĭe la glorie pe acest colos al muziceĭ dramatice din mijlocul sec. 19 ajuns la apogeu prin tetralogia sa *Ring der Niebelungen*, formată din patru opere separate: *Rheingold*, *die Walküre*, *Siegfried* și *Götterdämmerung*, reprezintate pentru prima oară la Beyreuth în 1876 într'un teatru anume construit. *Parsifal* (1882), lucrare teatrală de un caracter esențialminte religios și mistic, încoronează opera mareluĭ reformator.

Wagner a acaparat atențiunea lumeĭ muzicale din G. Astfel că aceĭ ce au reușit a-și face un nume alăturĭ cu dînsul au fost maĭ cu samă în muzica sinfonică sau de cameră, în cantată, oratoriu sau în opera de un stil maĭ ușor care tot deauna a avut în G. un public numeros. J. Brahms (1833—1897), ĭe în prima linie printre ceĭ d'întâĭ; muzica sa de cameră, sinfoniile sale, cantatele sale și maĭ cu samă *Deutsches Requiem* l'a suit la acest rang. J. Raff (1822—1882), F. Hiller (1811—1885), K. Taubert (1811—1891), Volkmann (1815—1883), T. Kiel (1821—1885), F. Liszt (1811—1886) care pe lîngă titlul de compozitor cumula și pe acel de pianist neîntrecut, ș. a., sînt dintre ceĭ maĭ iluștri. În genul maĭ ușor de muzică dramatică, operă comică sau operetă s'au distins:

Flotow (1812—1882) pe care operile *Stradella* (1844) și *Martha* (1847) l'au făcut popular; F. Lachner (1803—1890); Nessler (1841—1890) autorul între altele a opereĭ devenită populară *Trompeter von Säkkingen* (1884); F. Suppe (1820—

1895) autor a unuĭ mare număr de operete avînd ca emulĭ pe J. Strauss (n. la 1825) şi pe Millöcker (n. la 1842).

Iată numele celor maĭ valoroşi represintanţĭ aĭ şcoaleĭ germane contimporane şi principalele lor opere, toţĭ fiind în acelaşi timp şi compozitorĭ de muzică sinfonică, de cameră, de cantate ş. a.

K. Reinecke (n. la 1824): *König Manfred, der Gouverneur von Tours* (1891); F. Wullner (n. la 1832); K. Golmark (n. la 1833): *die Königin von Saba* (1875), *Merlin* (1886), *die Kriegsgefangene*; Hans Sommer (n. la 1837): *Loreley* (1891), *Der Meermann* (1895); Max Bruch (n. la 1838): *Loreley* (1863), *Hermione* (1872); J. Rheinberger (n. la 1839): *die Sieben Raben*; R. Becker (n. la 1842): *Frauenlob* (1895), *Rasbold*; Aug. Bungert (n. la 1846): tetralogia omerică formată din 4 părţĭ: *Kirke, Odysseus, Nausikaa* şi *Odysseus' Heimkehr*; Izn. Brüll (n. la 1846): *die Beetler von Samarkand* (1864), *das Goldene Kreuz* (1875), *der Landfriede* (1877), *Bianca* (1879), *Königin Mariette* (1883), *Steinerne Herz* (1888), *Gloria* (1897); Humperdinck (n. la 1854): *Hänsel und Gretel* (1894), *Königskinder* (1897); W. Kienzl (n. la 1855): *Urvasi* (1886), *Heilmar der Narr* (1892), *Evangelimann* (1896) *Don Quischotte*; E. Meyer-Helmund (n. la 1860): *Margitta* (1889), *der Liebeskampf* (1892) *Trichka* (1896); R. Strauss (n. la 1864): *Guntram* (1897) ş. a.

G. prin excelenţă patria orchestreĭ şi a muziceĭ sinfonice a produs un mare număr de şefĭ de orchestră incomparabilĭ: H. Proch (1809—1878), K. Rheinthaler (n. la 1822), Dessof (1831—1891), Napravnik (n. la 1839), Levi (n. la 1839), Sucher (n. la 1843), Hans Richter (n. la 1843), F. Mottl (n. la 1856), ş. a

Arta cîntuluĭ a avut în timpul acestuĭ secol sau are încă în G. ca emulĭ pe cîntăreţele: Tietjens (1831—1877), Th. Vogl (n. la 1845), Lucca (n. la 1841), G. Krauss (n. la 1842), L. Radecke (n. la 1847), Materna (n. la 1847), Mallinger (n. la 1847), Klafsky (n. la 1855) ş. a.; pe tenoriĭ F. Wild (1792—1860), Tichascheck (1807—1886), Ander (1817—1864), Wachtel (1823—1893), Niemann (n. la 1831), Nachbauer (n. la 1835), H. Vogl (n. la 1845) ş. a.; başiĭ Staudigl (1807—1861), Scaria (1840—1886), K. Hill (1830—1893) ş. a.

Nesfîrşită ar fi lista virtuozilor instr.-iştĭ ce s'au distins în acest secol: ĭată cîţĭ va din ceĭ maĭ renumiţĭ: pianiştiĭ Moscheles (1794—1870), St. Heller (1813—1888), Henselt (1814—1889), Kullak (1818—1882), Tausig (1841—1871) Bülow (1830—1894), Sophie Menter (n. la 1846): violoniştiĭ

H.-W. Ernst (1814 — 1865), Joachim (n. la 1831), J. Becker (1833—1884), Wilna Neruda (n. la 1839), Wilhelmy (n. la 1845) ş. a.; violoncelişti N. Kraft (1778 — 1853), Merk (1795—1852), Popper (n. la 1843), K. Schröder (n. la (1848), harpistul Oberthür (n. la (1819); clarnetişti Iwan Müller (1786—1854), Teobald Böhm (1794—1881) ş. a.

Acustica a făcut în ultimele decenii un progres imens şi în acest progres primul rang îl ţin lucrările lui Helmholtz (1821—1894). Teoria şi istoria muzicei au a semnala într'o întreagă pleiadă de savanţi muzicografi numele de Moritz Hauptmann (1792 — 1868), Proske (1794—1861) cu splendida sa colecţiune *Musica divina*, Kiesewetter (1773—1850) şi atiţea alţii cărora arta modernă le datoreşte cele mai frumoase lucrări asupra originei şi trecutului ei.

Ges, în terminologia germană = *sol* bemol.

Gesang (germ.) = cînt.

G.-buch v. *Choral-buch*.

Geschwind (germ.) = repede, ca termin de mişcare.

Ges *dur*, în terminologia germ.-ă = *sol* ♭ major.

Geselschaft (germ.) = societate.

Ges *moll*, în terminologia germ.-ă = *sol* ♭ minor.

Gestopfte (germ.) = astupate (v.).

Getagil, specie de castanete cu clopoţei uzitate la Arabi.

Gha..... v. *Ga*.....

Ghenbri sau *Guenbri*, specie de *tanbur* (v.) arab, cu două sau trei coarde: lada de armonie ie de obicei formată dintr'o membrană întinsă pe o ţastă de broască.

Gheraş sau *Gherasch*, *Geraşaim*, *Gereş*, accente tonice evreie (v. *Accent*).

Ghesba, *Gosba*, *Guesba*, *Guesbale*, *Kesbale* ş. a., o specie de *Caval* (v.) arab, cu alte cuvinte un fluier cu gura transversală, un simplu tub de trestie sau de lemn, lung aproximativ de 64 cm., deschis la amîndouă capetele şi avînd 5 sau 6 borte laterale pentru degete.

Ghetch, instr. arab, format dintr'un tub cilindric, străbătut de ordinar de 6 borte laterale, terminat printr'un mic pavilion de tinechea: sunetul ie provocat printr'o ancie simplă lovindă. Ca şi *zumarah*, acest instr. ie întrebuinţat cu păreche, unul făcînd melodia şi al doilea ţinînd o specie de ison.

Ghirbal, specie de daire arabă.

Ghironda (lat.) v. *Ligură*.

Ghitară v. *Chitară*.

Ghu..... v. *Gu*.....

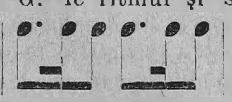
Gi, silabă propusă de D. Hitzler (v. *Bebisatio*) pentru a denumi sunetul *sol* ♯.

Giamparale v. *Castanete*.

Giga (it.) *Gigue* (fr.), mai întăi poreclă, apoi nume a vechilor instr.-e de coarde şi arcuş, cari prin lada lor bombată, care se prelungea şi forma gîtului instr.-ului, aveau cu adevarat aparenţa unui jambon (fr.: *gi-*

gue). G. se deosebea de anteriorul *rebec* prin aceĭa că avea deja *tasta* pe care apăsînd degetele pe coarde se obţine scurtarĭ acestora. Numele apare în Lexiconul luĭ J. de Garland (1210) şi aceste instr.-e se menţin mult timp în favoare alăturĭ cu noile viole, late şi cu gîtul cu totul deosebit de ladă, maĭ cu samă în Germania, unde porecla franceză se transformă în *Geige* pentru a se generaliza cu timpul la toate instr.-ele de coarde şi arcuş (v. *Geige*). M. Agricola, în opul *Musica instrumentalis germanica* (1515) descrie o întreagă familie: sopran, alt, tenor şi bas.

Numele de G. se maĭ dă la o arie de dans, foarte în favoare în sec. 17 şi 18. Mattheson (1737) deosebeşte la începutul sec. 18 maĭ multe speciĭ de G. şi anume: *G. engleză*, care ĭe G. propriu zisă, *G. spaniolă*, care se maĭ numeşte şi *Loure* (v.), *G. canarie* (v.) şi *G. italiană*, destinată numaĭ pentru a fi executată pe instr.-e ĭar nu dansată. În general G. ĭe un dans de un caracter vesel, vioĭ, şi o mişcare foarte repede. Muzica ĭe formată de ordinar din două reluărĭ de cîte opt tacte. Măsura variază: $^3/_4$, $^3/_8$, sau compusele lor $^6/_8$, $^6/_4$, $^9/_8$, $^9/_4$, $^{12}/_8$, $^{12}/_{16}$ ş. a. şi chĭar cîte o dată $^4/_4$ sau $^2/_2$, cu triolete, In scrierile maĭştrilor găsim specimene în toate aceste măsurĭ; Bach şi Händel afecţionau maĭ cu samă măsurele în 12; Gluck şi compozitoriĭ de baleturĭ de pe timpul luĭ, pe cea în 6, care o vedem preferată şi în ariile populare în Anglia sub numele de *Jig*. Caracteristic pentru G. ĭe ritmul şi stilul



fugat. In Suită însă unde ĭea lua invariabil loc la sfîrşit i se da o desvoltare cu mult maĭ mare. Cuvîntul G. a fost unul din cele întăĭ întrebuinţate ca termin de mişcare (v.).

Gimnaziu, titlu dat unor şcolĭ muzicale (v. *Conservator*), şi în special la acele destinate a da instrucţiunea necesară pentru a putea fi un bun şef de muzică militară. Cea întăĭ şcoală de acest gen a fost înfiinţată la Paris în 1836.

Gimnopedie v. *Dans*.

Gingras sau *Gingria*, nume dat la vechiĭ Greci uneĭ speciĭ de mic *aulos*, pe care-l numeau *fenician*; din cauza timbruluĭ seu melancolic ĭera întrebuinţat în cortegiile funebre şi pare că ĭera identic cu *ginglaros* al Egiptenilor. Maĭ tîrziu, numele de *Gingrina* a fost dat instr.-uluĭ numit în urmă în Germania *Schalmei* şi în Franţa *Chalumeau*.

Giocoso (it.) = şagalnic, *Giojoso* (it.)=vesel, ca terminĭ de expr.

Gique v. *Giga*.

Girafă, nume dat în sec. 18 şi pănă în începutul sec. 19, maĭ

cu samă în Franța (*Giraffe*), la o specie de clavire cu coardele verticale, urmînd vechilor *Clavicytherium* și prezicînd modernele pianine.

Girin, instr. japonez, specie de violină primitivă cu lada sonoră formată dint'un tub de bambu sau de lemn de sicomor scobit înăuntru, și dintr'o membrană. Perpendicular în acest cilindru îe implîndat gitul instr.-uluĭ, lung de vr'o 45 cm. Are două coarde de matasă, ce se pun în vibrațiune prin ajutorul unuĭ arcuș. Deși se bucură de o mare favoare în toată Japonia și chiar în China, unde îe numit *Urh-sien*, sonoritatea luĭ amintește urecheĭ europene zice A. Kraus, vuetul produs de o roată ce s'a uĭtat neunsă.

Girlieĭ = Caravana (v. *Foalele*).

Giro (it.) = învărtire, v. *Grupet*.

Gis, în terminologia germ.-ă = *sol* diez. *Gis dur* = *sol* diez major. *Gisis* = *sol* dublu diez. *Gismoll* = *sol* diez minor.

Gît se numește la instr.-ele de coarde pișcate sau de arcuș, partea maĭ mult sau maĭ puțin lungă și îngustă ce prelungește lada de resonanță și deasupra căreîa sînt întinse coardele. Gitul îe făcut dintr'un lemn tare, pentru a nu se uza, și după ce prezintă către extremitatea opusă lăzeĭ de resonanță o specie de scobitură (*cuier*) în care sînt împlîntate cuĭele sau șuruburile ce întind coardele, la celalalt capăt fixate de *cordar*, se termină printr'o *spirală* sau altă figură de ornament, numită *cap*. Pe cînd la unele instr.-e gitul îe așa de scurt că maĭ nu există, ca la cobză, la altele îe de 4 sau 5 orĭ maĭ lung decît însuși lada de resonanță, ca la *tamburele* arabe ș. a. În lungul gituluĭ, pe partea deasupra căreîa sînt întinse coardele, se află fixată o șușăniță subțire de abanos sau de alt lemn tare, numită *limbă* sau *tastă*, pe care se aplică degetele pentru a obține scurtarea coardelor și prin urmare varațiunea de înălțime a sunetelor. Tasta la unele instr.-e îe lipită fix atît de G. cît și de lada de resonanță: la altele, ca la violină și celelalte instr.-e din aceĭași familie, fixată de G., îea numaĭ se prelungește liberă deasupra tableĭ superioare a lăzeĭ de resonanță. La mandolină, la chitară, la cea maĭ mare parte din instr.-ele indiene și arabe de coarde pișcate și chiar la unele instr.-e de arcuș, tasta poartă diviziunĭ, linii subțirĭ de fildeș, de metal ș. a., făcînd ocazional funcțiunea de pragurĭ și între care se află locul fix unde trebuîe a apăsa degetul pe coardă pentru a obține sunetul dorit. Partea opusă a gituluĭ îe rotunzită și netedă, pentru a nu prezinta asperităților mîneĭ stîngĭ în mișcările îeĭ.

Giubilo (it.) = bucurie, *Con g.*, ca termin de expr.

Giucante sau *giuchevole* (it.).

ca terminĭ de expr., în acelaşĭ sens cu *giocoso* (v.).

Giusto (it.), = drept. Se pune pe lîngă altĭ terminĭ, maĭ cu samă în privinţa mişcăreĭ, întărindu-ĭ. *Allegro g.* ĭe aproape identic cu *Allegro assai*, adică un *Allegro* pronunţat. *Tempo g.* ĭe o expr. care arată că executantul sau cîntăreţul trebuĭe să consulte gustul seu pentru a găsi mişcarea potrivită caracteruluĭ bucăţeĭ.

Glas, sinonim cu *voce* (v).

In muzica bisericeĭ noastre se dă numele de G. (*Eh*, *Echu*, *Ichos*) diferitelor game întrebuinţate. Sînt 8 glasurĭ, dintre cari 4 propriĭ şi 4 lăturaşe sau plagale, derivate, prin muzica bizantină, din vechĭele moduri greceştĭ.

Vechea muzică bizantină întrebuinţa 4 glasurĭ *principale* sau autentice (Κύριοι) corespunzînd seriilor:

G. I = $sol_2 — sol_3$
G. II = $fa_2 — fa_3$
G. III = $mi_2 — mi_3$
G. IV = $re_2 — re_3$

şi alte 4 *plagale* sau *lăturaşe*, (πλάγιοι) cari ca şi modurile *hipo* antice se găseau cu o quintă maĭ jos de cele autentice:

Lăturaşul I = $do_2 — do_3$
„ II = $si_1 — si_2$
„ III = $la_1 — la_2$
„ IV = $sol_1 — sol_2$

astfel că cel maĭ grav G. al acesteĭ muzicĭ se baza tocmaĭ pe nota sol_1, limită gravă a sistemuluĭ muzical de pe atuncĭ, notă reprezintată şi în apus chĭar prin litera greacă Γ, care cu timpul ştim ce semnificaţiune a luat (v. *Gama*). Traversînd secoliĭ aceste glasurĭ ale muziceĭ bizantine s'au modificat, nu numaĭ intervertindu-se ordinea lor, dar şi în structura lor internă suferind alteraţiunĭ, rezultate din gustul şi caracterele popoarelor la cari au fost practicate, şi maĭ cu samă din ale acelor cari au contribuit la propăşirea ĭeĭ.

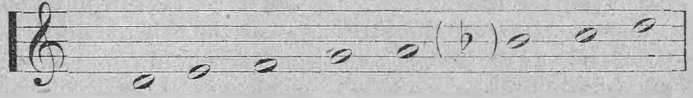
Nu cred că s'ar putea preciza, bazîndu-ne pe scrierile autorilor romînĭ cari s'au ocupat cu muzica noastră bisericească, fazele anume prin cari au trecut cele 8 glasurĭ ale vecheĭ muzicĭ bizantine pentru a se transforma în cele 8 glasurĭ ale muziceĭ noastre bisericeştĭ. Totuşĭ ĭeste, că după scrierile teoricianilor ca Macarie, Anton Pan, D. Suceveanu ş. a. maĭ modernĭ, nicĭ azĭ chiar aceste glasurĭ n'ar fi fixe şi ar primi modificaţiunĭ după mişcarea în care se cîntă, după diferite alte împrejurărĭ şi pare chiar după capriciĭ: apoĭ, ĭele, în structura lor, ar conţinea intervale maĭ micĭ de un semiton, altele ceva maĭ marĭ, altele încă maĭ marĭ de un ton fără a fi de un ton şi jumătate ş. a. neadmise de Acustică, de Ştiinţă, la care toţĭ trebuĭe să plecăm capul, fie adepţĭ aĭ Muziceĭ, fie aĭ Muzikieĭ (v. *Ftora*).

Maĭ mult încă, lăsînd la o parte aceste micĭ alteraţiunĭ ale sunetelor, ce nu pot fi decît

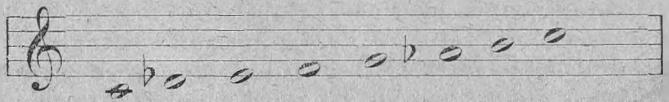
rezultatul intonaţiunilor nazale şi defectuoase ale unor cîntăreţĭ cari au cercat a le erija în principiĭ, altfel sînt date aceste glasurĭ teoreticeşte şi altfel sînt executate în practică (v. Muzicescu-Dima-Gheorghiu: *Anastasimatariu* 1884).

Orĭ cum, iată, după cum sînt date, aceste deosebite glasurĭ.

G. I numit încă *doric* sau *dorian*: scara naturală bazată pe *pa*, teoreticeşte avînd pe gradul 6 natural, dar în practică făcîndu-l ifes (bemol). In forma stihirarică începutul, cadenţele perfecte şi finale, le face de preferinţă pe gradul 1, cele imperfecte pe gradul 3. In forma ermologică începutul îl face pe gradul 4, pe care face şi cadenţele imperfecte, cele perfecte şi finale făcîndu-le pe gradul 1. Scara sa ar putea fi reprezintată prin seria:



G. II numit încă *lidic* sau *lidian*: scara naturală bazată pe *ni* (*do*) dar avînd pe *pa* şi pe *ke* alterate pogorîtor aşa că acest glas s'ar putea traduce prin scara:

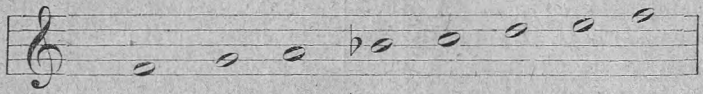


care nu ĭe altă ceva decît cromaticul oriental. In forma stihirarică, baza impresiuneĭ o are pe gradul 5 (*di*) cu care şi de obiceĭ începe, şi pe care face şi cadenţele perfecte şi finale, cele imperfecte făcîndu-le pe gradul 3. In forma ermologică începutul, cadenţele perfecte şi finale le face pe gradul 1, cele imperfecte pe gradul 4.

G. III, numit şi *frigian*, după d-niĭ Muzicescu-Dima-Gheorghiu s'ar practica urmînd scara majoră (gama luĭ *fa*), cu cadenţele perfecte şi finale pe gradul 1, ĭar cele imperfecte pe gradele 3 sau 6. Teoricianiĭ însă (v. I. Popescu-Pasere) dau pentru scara acestuĭ G. o scară enarmonică, *Agem*, care nu ĭe altă ceva decît scara naturală bazată pe *pa* avînd pe *zo* ifes şi pe *vu* diez; astfel această scară ar avea un interval enarmonic *vu*-diez *ga* şi ar putea fi reprezintată prin scara:

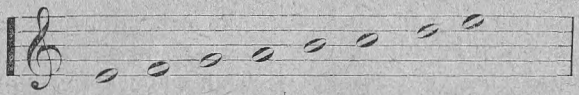
făcînd atît în forma stihirarică cît şi în cea ermologică cadenţele perfecte în *pa* (*re*) cele imperfecte în *ke* (*la*) şi finale

în *ga* (*fa*). Astfel că luînd ca punct de plecare nota *ga* (*fa*) ce servește de finală în ambele forme, și lăsînd la o parte intervalul enarmonic, care nu se face în practică, scara acestuĭ glas ar fi:



avînd cadențele finale pe gradul 1, cele perfecte și imperfecte pe gradele 3 sau 6 (v. maĭ sus).

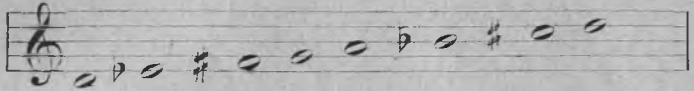
G. IV, numit și *milesian* sau *mixolidian*, urmează scara naturală bazată în forma stihirarică pe *pa*, în cea ermologică pe *vu*, și în cea papadică pe *di*, făcînd însă totdeauna cadențele finale în *vu* (*mi*), așa că luînd această notă ca punct de plecare scara sa ar putea fi reprezintată prin seria



și acest G. ar fi mărgăritarul muziceĭ bisericești, fiind identic cu anticul *doric* (v.), modul grec prin excelență. In practică însă pare că se confundă scara sa cu scara glasuluĭ întâĭ luînd ca finală gradul 2 sau, ceĭa ce revine la același lucru, în scara de maĭ sus schimbîndu-se locul primuluĭ semiton între gradele 2 și 3 și transformînd astfel vechĭa scară dorică în scara minoră modernă fără notă sensibilă.

G. V, numit încă și *hipodorian*, ca lăturaș al glasuluĭ I, de care nu se deosebește decît prin cadențe, pe care le face în forma stihirarică pe cele perfecte în *pa*, pe cele imperfecte în *ke* sau *di*, și pe cele finale în *di*, ĭar în forma ermologică pe cele perfecte și finale în *pa* (*re*) și pe cele imperfecte în *ga*. O anomalie: Uniĭ teoriciani spun că atît în forma stihirarică cît și în cea papadică acest G. întrebuințează foarte adese orĭ scara *agem* (v. G. III). Dar atuncĭ s'ar părea că nu maĭ ĭeste G. V, nicĭ lăturașul celuĭ I, ci pur și simplu G. III! Observînd maĭ de aproape însă, nu-ĭ așa: practica, a-tot-puternică, înlăturează în G. I (și prin urmare și în lăturașul seu G. V) pe *si* natural, înlocuindu-l prin *si* bemol, și tot ĭea am văzut că în G. III neglijază intervalul enarmonic *mi♯-fa*, astfel că toate aceste se reduc..... la scara minoră fără notă sensibilă!

G. VI, numit încă *hipolidian*, ca lăturaș al glasuluĭ II, ĭe format din scara naturală bazată pe *pa* avînd pe *vu* și *zo* alterate pogoritor și pe *ga* și *ni* alterate suitor, astfel că s'ar putea reprezinta prin seria :



aceĭaşĭ scară cromatică orientală ca şi la G. II, numaĭ transpusă. Ie de observat că adese orĭ tetracordul al doilea nu se face cromatic, ci simplu diatonic. In forma stihirarică se face începutul de preferinţă pe gradul 1, pe care se fac şi cadenţele perfecte şi finale, cele imperfecte făcîndu-se pe gradul 4: ĭar în forma ermologică baza impresiuneĭ o are pe gradul 5, cu care se şi începe de preferinţă şi pe care se fac şi cadenţele imperfecte şi cîte o dată şi cele finale chĭar, cele perfecte făcîndu-se pe gradul 3, pe care de obiceĭ se fac şi cele finale.

G. VII ĭe numit şi *hipofrigian*, ca lăturaşul glasuluĭ III, de care se deosebeşte numaĭ prin cadenţe, pe care le face atît în forma stihirarică cît şi în cea ermologică, de preferinţă cele imperfecte în *di* şi cele perfecte şi finale în *ga*.

G. VIII, deşi lăturaş glasuluĭ IV, de unde ĭe numit şi *hipo milesian*, întrebuinţează teoretic scara naturală bazată pe *ni*, cu alte cuvinte gama majoră a luĭ *do*, făcînd începutul şi cadenţele perfecte şi cele finale pe gradul 1, ĭar cele imperfecte pe gradele 3 sau 5. Şi acest G., apt, după partizaniĭ putereĭ expresive a tonalităţilor (v. *do* major) a exprima „naivitatea, sinceritatea, inocenţa“ suferę modificaţiunĭ în practică: „cîntăreţiĭ ceĭ maĭ de samă o cîntă în pogorîre (gama) cu *si* ♭, precum şi pe gradul 2, *re*, îl fac dese orĭ diez“. Aceste alteraţiunĭ transformă glasul astfel că desigur îĭ dă un caracter patetic cu totul îndepartat de caracterul inherent natureĭ luĭ.

Fie care din aceste glasurĭ ĭe prezis în notaţiune printr'un semn particular numit *martyrie* (v). şi în practică, înainte de a se începe cîntarea, se întonează o mică trază, pentru a prepara impresiunea; aceste micĭ preludiĭ purtau numele de *ananes* (G. I), *neanes* (G. II), *nana* (G. III), *aghia* (G. IV), *aneanes* (G. V), *neheanes* (G. VI), *aanes* (G. VII), şi *neaghia* (G. VIII). Afară de scările descrise maĭ sus, muzica bisericească maĭ întrebuinţează ocazional scările aşa numite *Muştar*, *Nisabur* şi *Hisar*, scărĭ provenite din alteraţiunea scăreĭ naturale sub influenţa ftoralelor cu acest nume (v. a. c. şi *Psaltichie*).

Glas (fr.) sunetul clopotuluĭ funebru anunţînd moartea cuĭva. Prin extensiune s'a dat acest nume în armată bateriilor de dărăbănĭ şi soneriilor funebre executate în convoĭele mortuare.

Glaschord, *Glasharmonica*, *Glasstabharmonica* (germ.) = armonica de sticlă, v. *Armonica* şi *Cristalocord*.

Glee (engl. pr.: gli), formă esenţialminte engleză. G. ĭe o compoziţiune pentru cel puţin 3 voci, fără acompaniament, şi de ordinar numaĭ bărbăteştĭ. Stilul obicĭnuit ĭe o armonizare bine cadenţată, adese notă contra notă. Ceĭ întâĭ maĭştri cari au scris G. au fost Arne şi Boyce; S. Webbe, Attwood, Battishill, Callcott, Cooke, Horsley, Mornington ş. a. au afecţionat această formă, care, ca şi acea numită *Catch* (v.) s'a bucurat la Londra de protecţiunea unuĭ club specialminte înfiinţat pentru propagarea şi susţinerea ĭeĭ, şi care, înfiinţat la 1787 a durat până la 1857. Cuvîntul G. în sine ĭe maĭ vechĭu decît forma şi vine de la anglosaxonul *gligg*, care însemnează în general *muzică*, sau *cîntec*. De aicĭ denumirea de *glee-men* dată maĭ de mult muzicanţilor în general.

Gleich (germ.) = egal (v.).

Gleichheit (germ.) = egalitate (v.).

Gleichschwebende *Temperatur* (germ.) v. *Temperament*.

Gleichzeitige *Bewegung* (germ.) = mişcare directă.

Glicibarifon (sau *Gly*...) instr. de suflare, imaginat şi construit de Catterino Catterini, din Monselice, către 1833, cu care a obţinut marĭ succese în diferitele oraşe italiene pe unde a concertat şi chiar o medalie. Acest instr. imita timbrul clarneteĭ şi pe acel al fagotuluĭ şi avea posibilitatea de a emite maĭ multe sunete simultaneu, ceĭa ce ĭ-a valorat la început numele de *Polifono*, schimbat maĭ tîrziu în acel de G.

Glied (germ.) = membru.

Glissando sau *Glissato* (it.), *Glissé* (fr.), ş. a. terminĭ cerînd în execuţiune, uşurinţă în emiterea sunetelor, ca *lunecînd* oare cum asupra lor. La instr.-ele de arcuş se obţine acest efect trăgînd arcuşul departe de scaunaş, ca şi la *flautando*. La muzica de piano se întîlneşte această expr. în game pe tastele albe, indicînd că trebuĭe să fie executate numaĭ lunecînd unghĭa (deobiceĭ a degetuluĭ mare) pe deasupra tastelor. Une orĭ această expr. ĭe înlocuită prin acea analoagă: *con un ditto* (it.) = cu un deget.

Glocke (germ) = clopot (v.).

Glocken-*Accordion* (germ.), specie de *Carillon* construit de factorul V. F. Cerveny din Königgrätz.

Glocken-*Spiel* (germ.) = joc de clopote, v. *Carillon*.

Gloria (lat.), primul cuvînt al Doxologiilor bisericeĭ apusene (v. *Doxologie*). Se dă ca titlu uneĭa din părţile meselor muzicale, şi anume la a doua, scrisă pe textul doxologieĭ marĭ.

Gloria Dei (lat) = mărirea luĭ Dumnezeu, titlu dat la o specie de armoniu cu tuburĭ, sau maĭ bine zis de mică orgă portativă.

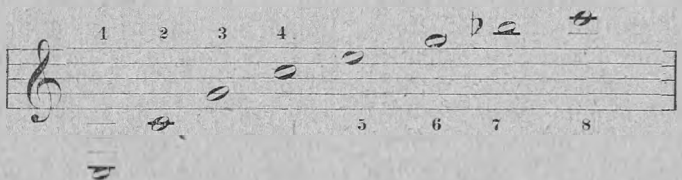
Glossokomion, mică cutie pe care

auleţiĭ grecĭ o aninau la git şi în care îşĭ conservau anciile instr.-elor lor.

Glotă se numeşte spaţiul cuprins între coardele vocale (v. *Laringe*).

G moll, în terminologia germ.-ă = *sol* minor.

Goarnă, denumire populară dată instr.-elor de semnale sau de vînătoare făcute dintr'un corn (v.) de animal sau alt material. In special însă se dă numele de G. unuĭ instr. de alamă servind pentru semnale în armată, maĭ cu samă în infanteriĭ. Ie un tub conic, destul de larg, astfel că dă cu uşurinţă sunetul fundamental. De ordinar ĭe în *si* ♭, avînd o lungime de 1 m. 475 mm. Instr. natural, fără nicĭ un mecanism pentru schimbarea sunetuluĭ fundamental, extensiunea luĭ ĭe mărginită la seria armonicelor între sunetele 1 şi 8



şi încă, deşi sunetul 1 se emite cu uşurinţă, din cauză că ĭe prea departat de celelalte, ĭe neglijat; asemenea sunetul 7, care, se ştie, nu e exact, astfel că semnalele de G. se mărginesc a întrebuinţa numaĭ sunetele 2, 3, 4, 5, 6 şi 8 şi maĭ cu samă octava sol_3-sol_4. Se notează în cheĭa de *sol* pe linia a doua; dar cum se construĭeşte de ordinar în *si* ♭, notele scrise sună un ton maĭ jos. Se construĭeşte însă şi în *do*, şi atunci sună cum ĭe scris. Din G. s'a derivat familia *buglelor* (v.) cu cheĭ şi a saxhornilor (v.), elementul principal al armonielor şi al fanfarelor moderne.

Gobdas sau *Kobdas*, specie de dairea, fără clopoţeĭ nicĭ discurĭ metalice, întrebuinţată de vrăjitoriĭ din Laponia. Acelaş instr. Norvegianiĭ îl numesc *Runebom* şi Svedezii *Trolltruma*.

God *save the King* sau *the Queen* (engl.) = „Dumnezeu apere pe rege" sau „pe regina", imnul naţional englez, a cărui muzică a fost succesiv atribuită luĭ Händel, luĭ Lulli, organistuluĭ A. Young, luĭ J. Bull, şi în fine s'a constatat că atît textul cît şi muzica ĭe datorită luĭ H. Carrey. In *Popular Music of the olden time* de Chappell se găseşte un lung articol asupra paternităţeĭ acestuĭ imn, care a fost executat pentru prima oară ca imn naţional în sept. 1745, dar care fusese deja cîntat în public de autorul luĭ la 1740, cu ocaziunea luăreĭ oraşuluĭ Portobello de amiralul Vernon. Ca muzică ĭe un in-

teresant exemplu de asimetrie a frazelor.

Gokkin, specie de *Kin* (v.) japonez cu 5 coarde.

Goliat, nume dat de Kämpfer contrabasului seu, instr. de dimensiuni extra-ordinare şi putîndu-se desface în mai multe bucăţi, pentru uşurinţa transportărei.

Golpe (sp.) v. *Castanete*.

Go-muka (beng. şi skr.) = gură de vacă, concă (v.) marină servind ca instr. de semnal.

Gondoliera (it.) = barcarolă (v.).

Gong, denumire generică a unor instr.-e de percusiune foarte uzitate în Extremul Orient. Făcînd abstracţie de dimensiuni, cari variază, aceste inst.-e se împart în două categorii. Unele constau într'o calotă emisferică de metal cu borduri relativ foarte late, ceia ce-i dă aparenţa unei pălării; sînt cunoscute în special sub numele de *tam-tam*. Altele constau dintr'un disc cu bordurile întoarse în unghiu drept, ca la o tava; sînt numite în special *kumpul*. Sunetul ie produs prin lovirea cu un ciocan sau cu un maiu de lemn, avînd capătul învălit în postav sau în piele. Sînt de diferite dimensiuni, începînd de la cîteva centimetri de diametru. Mai multe la un loc, înşirate pe un cadru sau pe axe, formează diferite *carillone* foarte în favoare în China, în Japonia, în India ş. a. Dar cele mai interesante sînt desigur acele de dimensiuni mari, ajungînd pănă la un metru de diametru. Lovite, produc o sonoritate cu adevărat înspăimîntătoare. Pentru ca această sonoritate să nu-şi pieardă din puterea ei, în apropiere de borduri se află o tăietură prin care se trece un găitan de matasă sau o cură, de care se ţin suspendate.

Nu se poate precisa cînd şi unde aceste instr.-e au luat naştere; totuşi se poate afirma că iele sînt de origină chineză. Trecerea lor în Europa însă s'a făcut prin Indii. Ie de observat că în Europa specia mai cunoscută ie a doua, dar ia numită *tam-tam*. Deşi factorii europei fabrică de aceste instr.-e, totuşi sonoritatea acestora ie inferioară celor fabricate în Orient. Analiza chimică a determinat exact natura aliajului întrebuinţat (cupru, zinc şi bismut în raportul 10-3-1); dar bataia şi răcirea pare că trebuie făcute într'un mod particular, mod care a remas un secret pentru factura europeană.

Indispensabile instr.-e ale orchestrelor orientale, în Europa n'au fost întrebuinţate decît în muzica dramatică, în scene infernale, în momente teribile, în efecte de oroare, sau în ceremonii funebre de mare pompă. In *forte* sonoritatea lor, însoţită de acordurile isbucnitoare ale instr.-elor de suflare, face cu adevărat să te cutremuri; în *pianissimo*, dacă nu

ĭe prea acoperită de celelalte instr.-e, ĭe nu maĭ puţin de un efect misterios, lugubru. Pare că prima apariţiune în orchestra europeană a făcut-o G.-ul la 4 april 1791, la înmormîntarea luĭ Mirabeau, într'un marş funebru compus de Gossec. In teatru apăru prin Steibelt (*Romeo et Juliette*, Paris 1793), dar fără mult efect, şi numaĭ de la începutul sec. 19 a fost maĭ des întrebuinţat: Lesueur în *Ossian* (1804), Spontini în *la Vestale* (1807) şi în *Fernand Cortez* (1809), Halevy în *la Juive*; Meyerbeer în *Robert le diable* (efect de *pianissimo* în învocaţiunea nonelor) şi în *Africana*; şi chĭar în muzica religioasă: Cherubini în *Requiem* ş. a.

Gongon v. *Gorah*.

Gonstaĭsi, una din tonalităţile muziceĭ indiene, corespunzînd oarecum scăreĭ majore fără gradul al şasele.

Gopi-iandar, o specie de castanete metalice, întrebuinţate de dănţuitoriĭ indienĭ.

Gopi-iantra (beng. şi skr.), monocord indian analog cu *Ananda-lahari* (v.).

Gorah, numit încă *Gongom* şi *Jum-jum*, unul din instr.-ele cele maĭ originale, întrebuinţat în sudul Africeĭ. Constă dintr'un arc format cu o coardă de intestine întinsă pe o baghetă; la una din extremităţile coardeĭ ĭe fixat un tub de pană de struţ, cam de vr'o 5 cm. Suflînd în tub, coarda vibrează şi se poate obţinea fundamentala şi maĭ multe sunete din seria armonică.

Gorgghеggiare (it.), = a ciripi. Se zice şi în acelaşĭ sens cu a *fredona* şi încă pentru a denumi un mod defectuos de a face trilul în cînt.

Gorgon semn din notaţiunea psaltichieĭ şi anume dintre temporale, avînd efectul ca nota sau notele la care se rapoartă să se cînte pe partea slabă a timpuluĭ noteĭ precedente. Astfel se prezintă simplu, ⌐, cînd se rapoartă la o singură notă, dublu, *digordon* ⌐⌐, cînd se rapoartă la două note, sau chĭar triplu, *trigorgon*. ⌐⌐⌐, cînd se rapoartă la treĭ note ce trebuĭesc cîntate pe această parte slabă a timpuluĭ.

Gornist, soldatul care cîntă din *goarnă* (v.).

Gosba v. *Ghesba*.

Gott *erhalte Franz den Kaiser* (germ.) = „Doamne păzeşte pe împăratul Francisc“, imnul naţional austriac; textul ĭe de poetul Haschka, muzica de Haydn. A fost executat pentru prima oară la 12 fevruar 1797, în toate teatrele din Viena, cu ocaziunea aniversăreĭ împăratuluĭ, şi a obţinut un succes strălucit.

Grăbind, sub înţeles *mişcarea*, expr. ce indică o mişcare din ce în ce maĭ repede; se întîlneşte maĭ cu samă către sfîrşitul uneĭ compoziţiunĭ, şi ĭe însoţită maĭ totdeauna de o creştere în nuanţare. Expr.-ile

stringendo (it.), *accelerando* (it.), *schneller* (germ.), *immer geschwinder* (germ.), *pressez*, *serrez* sau *accelerez le monvement* (fr.), se întrebuințază toate în acelaşĭ sens.

Graces (engl.) = ornamente (v.).

Gracieux (fr.) = grațios, ca termin de expr.

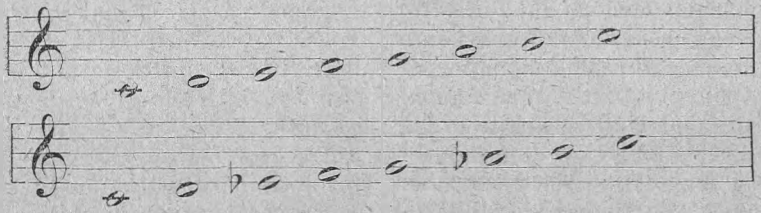
Grad ĭe locul ce ocupă un sunet în gamă, luîndu-se ca punct de plecare nota ce dă numele ĭeĭ gameĭ. Astfel în gama luĭ *do*, acesta ĭe G.-ul întăĭ, *re* al doile, *mi* al treile şi aşa maĭ departe. Sînt şapte grade în gamă, pentru că după al şeaptele ar veni un al optulea care nu ĭe decît repetarea în octavă a celuĭ întăĭ. Cel maĭ important dintre toate aceste ĭe desigur întăĭul, care dînd numele seu gameĭ i s'a dat numele de *tonica*. Cu timpul şi celorlalte grade li s'a dat nume speciale. Astfel s'a observat că după tonică, rolul cel maĭ important în gamă îl joacă G.-ul al cincilea, căruĭa i s'a dat numele de *dominantă*. Acest nume apare în Franţa, deja la începutul sec. 18; Brossard îĭ dă definiţiunea (*Dictionnaire de musique*, 1703), dînd în acelaşĭ timp şi denumirea de *mediantă* graduluĭ al treilea. Maĭ tîrziu, Rameau adauge pe acele de *sub-dominantă*, G.-ul al patrulea, şi de *sub-mediantă*, terţa acesteĭa, adică G.-ul al şaselea. Rousseau propune a se numi *sub-mediantă* G.-ul al doilea, care se afla un G. maĭ jos de mediantă, precum sub-dominanta ĭe un grad maĭ jos de dominantă. Asemenea G.-ul al şaselea a fost numit *supra-dominantă* şi al şeaptelea *sensibilă*. Afară de acestea s'a maĭ numit de diferiţĭ autorĭ: *supra-tonică* gradul al doilea, *supra-mediantă* gradul al patrulea, *sub-sensibilă* gradul al şaselea, *contra-dominantă* gradul al doilea. Din toate aceste denumirĭ însă astăzĭ cele maĭ uzitate sînt *tonica*, *dominanta*, *sub-dominanta*, şi *sensibila*.

Cînd două G.-e sînt alăturate în gamă, se zic că sînt *unite*. Astfel notele *fa-sol* sînt G.-e unite. In caz contrar avem G.-e *desunite*. Astfel *do-fa* sînt G.-e desunite.

Intre cele 7 G.-e ale gameĭ sînt unele cari susţin tonalitatea, prin aceĭa că acordurile formate pe ĭele o determină într'un mod precis; aceste G.-e sînt cele maĭ des întrebuinţate ca fundamentale armonice şi constituĭesc cea maĭ simplă formulă de cadenţă: ĭele sînt G.-ele 1, 4 şi 5 şi în Armonie sînt calificate de G.-e *bune*, sau *principale*. In modul major toate aceste G.-e poartă acord perfect major, ĭar în cel minor acord perfect minor, afară de G.-ul al cincilea, care, prin alteraţiunea sensibileĭ, devine major. Pe lîngă aceste G.-e considerate ca bune prin excelenţă, G.-ele al doilea şi al şaselea încă sînt considerate ca *bune*, din cauza relaţiuni-

lor lor armonice. Iele poartă în modul major acord minor şi în modul minor, unul, al şeselea. are acord major, ĭar celalalt, al doilea, acord micşurat. G.-ele al treilea şi al şaptelea nu numaĭ nu susţin tonalitatea, dar acordurile lor ţind cele maĭ de multe orĭ a fi atribuite altor G.-e sau la combinaţiunĭ armonice aparţinînd altor G.-e. Astfel că acordul de pe G.-ul al şaptelea nu se întrebuinţază decît în marşe armonice sau ca un acord incomplect, avînd ca fundamentală dominanta suprimată. Acel de pe G.-ul al treilea în minor nu poate fi decît excepţional întrebuinţat. şi cel din major numaĭ ca trecător, între alte armoniĭ maĭ susţiitoare a tonalităţeĭ sau în marşe armonice. Rolurile îndoĭelnice ce joacă acordurile de pe aceste G.-e au făcut să fie calificate de G.-e *rele* ale gameĭ.

Se dă numele de G.-e sau coarde *modale* G.-elor al treilea şi al şaselea, prin cari se deosebesc între ĭele cele două moduri, major şi minor, ale uneĭ game.



In *do* major avem gradele 3 şi 6 naturale făcînd cu tonica intervale majore; în *do* minor aceste G.-e sînt bemolizate şi fac cu tonica intervale minore; aceste G.-e se numesc modale.

G.-e academice v. *Bacalaureat*, *Doctor* şi *Maistru*.

Grada (a) v. *décompter*.

Gradatio (lat.), mergerea gradată în melodie, prin grade unite.

Gradevole, *gradevolmente* sau *graditamente* (it), ca terminĭ de expr. = graţios, cu dulceaţă, liniştit.

Graduale (lat.) s'a numit maĭ întăĭ un imn al bisericeĭ catolice, numit astfel fiind că se cînta de oficiant pe treptele (*grades*) anvonuluĭ. Apoĭ s'a dat acest nume părţeĭ din Antifonar cuprinzînd aceste imne şi în urmă însuşĭ întreg antifonaruluĭ.

Graille sau *Graisle* (fr.) specie de mic corn uzitat în Evul mediu pentru semnale.

Gramatică *muzicală*, titlu dat de unĭĭ autorĭ unor opurĭ trătînd despre compoziţiune sau relative numaĭ la unele părţĭ ale acesteĭa.

Gran, sau *grande* (it.) = mare.

Gran cassa (it.) = dobă (v.).

Grand (fr.) = mare.

Grand-choeur (fr.), în orgă, uniunea tuturor jocurilor.

Grandezza (it.)=măreție. *Con G.* sau *grandioso.* ca termin de expr. = măreț.

Grand jeu (fr.) = joc mare, în armoniu, unirea tuturor jocurilor, efect ce se poate obține sau printr'un registru special, însemnat de ordinar prin G, sau prin ajutorul unei genunchiere.

Grand'orgue (fr.) = orgă mare, nume dat în orgă primei claviaturi, primului manual, care conține jocurile cele mai principale.

Grappa (it.) = acoladă (v.).

Grassayement (fr.) numesc francezii modul afectat și defectuos de a pronunța litera R, prelungind-o oare cum atît în vorbire cît și în cînt.

Grăunte ĭe partea cea mai îngustă a îmbucăturei (v.) instr.-elor de alamă, prin care vibrațiunile, provocate în basen, sînt comunicate coloneĭ de aĭer. Forma acesteĭ părți a îmbucăturei influențează mult asupra timbrului.

Grav, calificativ aplicat sunetelor prin opoziție cu *acut* (v. *Înălțime*) și anume un sunet se zice că ĭe mai g. decît altul cînd vibrațiunile ce-l produc sînt mai rari. Deprinderea dă omului facultatea de a putea face această deosebire între sunete, care ĭe studiată științific prin ajutorul aparatului numit *Sirenă* (v.). Deși *Gravitatea*, proprietatea ce au sunetele de a fi unele mai grave decît altele, ĭe o proprietate relativă, practica a întrebuințat totuși calificativul G. într'un mod absolut. Astfel deja Hucbald (sec. 9) și mai tîrziu Guido d'Arezzo (sec. 11) numesc *voces graves* sunetele mai g.-e decît do_2, adică acele cuprinse între această notă și sol_1, limită g.-ă a sistemului muzical de pe atunci, cu alte cuvinte cele 4 finale ale tonurilor plagale bisericești. Chiar astăzi cînd această limită (v.) ĭe împinsă mult mai departe se numesc sunete g.-e acele ce fac parte din octava do_1—do_2, acele din octavele do_{-2}-do_{-1} și do_{-1}-do_1 numindu-se *sub-grave*, sau *contra-grave* (v. *Regiune*). Asemenea după extensiunea vocilor și a instr.-elor se dă epitetul de g. registruluĭ care conține notele cele mai g.-e. Cînd ĭe chestiune însă de voci sau instr.-e epitetul de g. ĭe ceva cu totul relativ și un sunet g. pentru o voce sau un instr. poate fi *înalt* sau *acut* pentru o altă voce sau instr. Astfel sunetul re_3 care aparține regiuneĭ mediĭ a sistemuluĭ muzical, ĭe g. pentru un soprau, flaut, oboĭ ș. a. și ĭe înalt pentru un bas, fagot, trombon ș. a. In general vocile și instr.-ele sînt calificate de g.-e cînd registrul lor de putere aparține regiunelor g.-ă și sub-g.-ă a sistemuluĭ muzical; acestea sînt basul între vocĭ, contrabasul, violoncelul, fagotul, trombonul, ș. a. între instr.-e.

Grava (a) ĭe a sapa pe place

de metal, de ordinar de zinc, muzica, pentru a o imprima. Gravura prezintă asupra tipografieĭ multe avantaje; între principalele sînt că ĭea ĭe mult maĭ plăcută privireĭ şi maĭ uşor de cetit şi că placele pot fi indefinit păstrate, aşa că se pot avea orĭ cînd la dispoziţie pentru un nou tiraj. Muzica gravată se recunoaşte maĭ cu samă prin continuitatea liniilor portativuluĭ, care la muzica împrimată cu caractere tipografice sînt adese foarte neregulate şi prezintă la fie care pas soluţiunĭ de continuitate (v. *Impresiune*).

Grave (it.) = grav, ĭe întrebuinţat ca termin de mişcare, echivalînd cu „foarte încet", cerînd în acelaşĭ timp nobleţă, seriozitate în execuţinne. Ie aproape acelaşĭ lucru cu *largo* şi ĭe întrebuinţat adese la introducerile primelor părţĭ ale sinfonieĭ, sonateĭ ş. a.

Graves (lat.) v. *Grav*.

Gravicembalo (it.), *Gravicymbalum* (lat.) v. *Clavir*.

Gravita (it.) = gravitate, seriozitate. *Con G.*, ca termin de expr.

Grazia (it.) = graţie; *Con G.* sau *grazioso*, graţios, ca termin de expr.

Great (engl.) = mare. *G. organ* v. *Choir*.

Grecĭ. Pare constatat astăzĭ că în ceĭa ce priveşte adevărul istoric, autorĭĭ grecĭ n'au fost tocmaĭ scrupuloşĭ; ĭeĭ l'au îmbrobodit, l'au întors după placul lor, scoţind totdeauna în relief superioritatea concetăţenilor lor, exagerînd importanţa faptelor din viaţa lor politică, înjosînd pe nedrept pe celelalte popoare, barbare cum le numeau ĭeĭ, deşi unele aveau instituţiunĭ incontestabil superioare celor grece. Orĭ cum însă, în ceĭa ce priveşte artele, superioritatea lor ĭe evidentă. Că muzica, ca şi celelalte arte se bucura la vechiĭ G. de mare consideraţie, că titlul de muzicant ĭera departe de a se egala, ca în Evul mediu, în Occident, cu acel de vagabond sau altul apropiat, nu poate fi nicĭ o îndoială. La marile serbărĭ ale G.-ilor, la jocurile olimpice, pitice, şi celelalte, concursurile muzicale ţineau un rol principal şi nu putem de cît să admirăm suprema rafinare cu care vechiĭ G. considerau estetica, filosofia arteĭ. In special jocurile pitice ĭerau la început pur muzicale (muzică şi poezie); ĭele ĭerau ţinute în onoarea luĭ Apolo şi învingătorul ĭera încununat cu laurĭ, aduşĭ cu o pompă excepţională din valea Tempe. Istoriciĭ neau păstrat numele maĭ multor învingătorĭ de la aceste concursurĭ, dintre carĭ unĭĭ au obţinut premiĭ în deosebite rînduri.

G. dădeau muziceĭ un loc în religiunea lor şi o încunjurau cu legĭ divine şi omeneştĭ, pe carĭ ĭera un sacrilegiu a le călca; în fine eĭ făceau din

muzică o adevărată regulatoare a vieţeĭ şi a plăcerilor lor. „Nicĭ o dată stilul muzical nu se schimbă, zice Platon, fără ca să se schimbe însuşĭ principiile statuluĭ".

Dar dacă istoricĭĭ şi filosofĭĭ grecĭ au lăsat la fie care pas în scrierile lor paginĭ despre măreţia muziceĭ şi a efectelor ĭeĭ, dacă legendele şi anecdotele asupra invenţiuneĭ ĭeĭ şi a diferitelor instr.-e muzicale ce ne-au transmis, ar procura materia a maĭ multor volume, în privinţa faptelor cu adevărat istorice, a documentelor muzicale autentice, moştenirea ĭe cu mult maĭ puţin importantă.

Perioda cea maĭ vechĭe a istorieĭ muziceĭ la G. ĭe învăluită în legende şi poveştĭ, în care ĭe greu, dacă nu imposibil, a distinge alegoria, simbolismul, de adevăratul fond istoric. Invenţiunea muziceĭ şi a diferitelor instr.-e muzicale ĭe atribuită zeilor şi diferitelor personaje mitologice, în fruntea cărora găsim pe Apolon, pe Minerva, pe Mercur, pe Pan. În urma acestora vin alţiĭ, dacă nu mitologicĭ dar cel puţin legendarĭ, ca Amfion, Orfeu, care însufleţea stîncele, îmblînzea fiarele, îşĭ deschidea porţile Iaduluĭ: Linos, Midas, Marsias, ş. a.

Cadrul nu permite reproducerea legendelor şi anecdotelor curente asupra lor, asupra faptelor şi luptelor lor: de altmintrelea ce interes cu adevărat istoric s'ar putea pune pe fapte de genul acestuĭa: „Crotoniaţiĭ, în resboĭ fiind cu Sibariţiĭ, pentru a învinge, întrebuinţară stratagema următoare. Ieĭ adunară un mare număr de fluĭerarĭ, pe carĭ-ĭ aşezară în fruntea armateĭ; la sunetele date de aceştĭ instr.-iştĭ, caiĭ maĭ întăĭ cabrară, apoĭ începură a dansa, resturnînd pe cavalerĭĭ lor, şi în fine trecură cadenţat în rîndurile Crotoniaţilor, carĭ nu maĭ avură nicĭ o greutate a învinge pe duşmanĭĭ lor." Ie de admis poate ca Crotoniaţiĭ să fi datorit victoria lor spaĭmeĭ provocate în caiĭ Sibariţilor prin sunetele stridente ale fluĭerarilor lor, şi învălmăşeleĭ iscate din această spaĭmă: dar faptul astfel amplificat ĭe istorisit de Aristote, şi repetat de Ateneu şi Pliniu!

In schimb alte anecdote sînt pline de un simbolism poetic. Minerva a inventat fluĭerul; dar văzînd că suflul îĭ umfla obrajiĭ şi-ĭ altera frumuseţa, îl aruncă. Marsias îl luă şi obţinu strălucite succese. Apolon, inventatorul lireĭ, se simţi jignit, şi provocă pe Marsias la un concurs în faţa Lidienilor ca judecătorĭ. Apolon sună din liră, Marsias din fluĭer; şi votul Lidienilor a fost favorabil acestuĭa. Cînd însă Apolon reveni, pentru a-şĭ acompania de astă dată vocea cu lira, triumful ĭ-a fost indiscutabil şi Marsias a fost jupuĭat de viu.

Ie evidentă aicĭ alegoria pentru a arăta superioritatea voceĭ asupra orĭ căruĭ instr.

Lăsind însă zeiĭ în înălţimele lor uĭmitoare de strălucire şi prin urmare neaccesibile cercetărilor noastre, şi cruţînd cetitoruluĭ anecdotele şi alegoriile asupra efectelor miraculoase ale muziceĭ, cele întăĭ noţiunĭ maĭ precise le găsim la Omer (sec.—9) care la fie care pas în *Iliada* şi *Odisea* vorbeşte despre muzică, şi totdeauna cu cele maĭ marĭ laude.

După Pausanias primul concurs muzical a avut loc la Delfi şi subiectul ĭera un imn în onoarea luĭ Apolon: învingătorul a fost Hrisotemis, din Creta (sec.—9), creatorul *kitarodieĭ*, arteĭ kitareĭ. Pe acelaşĭ timp a trăit şi Ardalas, din Trezena, care stabili regulele *aulodieĭ*, arteĭ fluĭeruluĭ.

In urma acestora, în istoria muziceĭ grece ĭeste o lacună de maĭ bine de un secol, căcĭ autoriĭ încep partea istorică propriu zisă cu începutul sec. 8 înainte de Era noastră, şi deosebesc cincĭ perioade.

Prima periodă o formează aniĭ dintre 730 şi 665; Sparta ĭe centrul muzical şi artistic al Grecieĭ. Arhilohos (către—688), cel întăĭ care pare a fi adoptat alte ritmurĭ decît exametrul dactilic întrebuinţat până atuncĭ; Terpandru (către —676), creatorul diferitelor speciĭ de *nomos*; Taletas (către —670), fondatorul dansurilor corale spartane; sînt principalele nume parvenite până la noĭ din această periodă.

In perioda a doua, 665—510, Atena şi Teba îşĭ dispută sceptrul muzical; serbările şi jocurile sînt în floare, toată Grecia, de la insulele asiatice şi până la hotarele barbare, resună de muzică. La această periodă aparţine Polimnast, aulet din Colofan (către—640) căreĭa i s'a atribuit ideia notaţiuneĭ alfabetice, ideĭe atribuită şi luĭ Pitagora (sec.—6) fondatorul şcoaleĭ zise *pitagorice*, care baza principiile muzicale pe calculele matematice; apoĭ Klonas, creatorul formelor auleticeĭ; Lasos, maĭstrul luĭ Pindar şi cel maĭ vechĭu autor muzical al vechilor G., din a căruĭ scrierĭ însă nimic n'a parvenit până la noĭ; Sakadas, kitarist şi aulet, primul învingător pe *aulos* la jocurile pitice (585); cîntăreţiĭ kitarezĭ Stesihore, Xenodam, Xenocrat, poeţiĭ liricĭ kitarezĭ Alceu (incep. sec.—7), Anacreon, (către 563—478) Safo, cea maĭ mare poetă a Grecieĭ ş. a.

In perioda a treĭa, 510—450, muzica progresează din ce în ce maĭ mult, concursurile se înmulţesc, arta pare ajunsă la apogeu. In diferite oraşe se înfiinţează şcolĭ special muzicale, între care cea maĭ ilustră ĭe acea din Teba, din care ĭeşiră auletul Pronomos (către —450), alt inventator presupus al notaţiuneĭ grece, şi per-

fecționator al fluĭerelor, și ilustrul poet Pindar (522—442) care pare că a fost tot atît de ilustru muzicant și căruĭa i se atribuĭe unul din puținele fragmente de muzică greacă ce au parvenit pănă la noĭ. Tot către această periodă se alipesc liricul Simonide (559—469) din Keos, Melanipide ș. a.

A patra periodă (450—338) ĭe o epocă de lupte și evoluțiunĭ; îndrăsneți reformatorĭ aduc discordie în muzică, imaginînd moduri noŭă, adaugînd coarde lireĭ, instr.-ul sacru al G.-lor. Muzicanții se ceartă între ĭeĭ și filosofiĭ, păzitorĭ aĭ tradițiunilor, îĭ anatemizează pe toți. In această periodă *aulodia* și *kitarodia* ĭeau o mare desvoltare. In fruntea reformatorilor vedem pe kitaredul Timoteu; după ĭel vin auleții Antigenide, Dorion, Telefon din Samos; ș. a.

In fine perioda a cincea (338—50), după care muzica greacă se pĭerde în oceanul lumeĭ latine, dînd naștere muzicelor întrebuințate în bisericele apusuluĭ (v. *Cînt-plan*) și resărituluĭ (v. *Psaltikie*) sau remînînd numaĭ împlîntată în popor, care și astăzĭ păstrează urme ale anticeĭ muzicĭ a G.-lor, dacă ne dă maĭ puține nume de muzicanți. ne dă însă un mare număr de teoricianĭ și de filosofĭ cari ne instruesc astăzĭ asupra arteĭ vechilor G.

Aceste fiind trăsăturele generale ale istorieĭ muziceĭ la G. să vedem după tratatele acestor teoricianĭ și filosofĭ și după puținele documente pur muzicale ce ne-au parvenit, în ce consta această muzică atît lăudată.

Trebuĭe a observa aicĭ că, la G. cuvîntul *Muzică* îmbrățișa maĭ multe deosebite ramurĭ: *Ritmica*, care trata despre mișcărĭ, fie în muzică fie în dans; *Metrica*, trata despre cadențe; *Organica* trata despre instr.-e și muzica instr.-ală; *Poetica*, despre versurĭ; *Odica*, despre arta cîntuluĭ; *Hipocritica*, despre arta dramatică; și în fine *Armonica*, arta muzicală propriu zisă, se ocupa de sunete, de scărĭ, intervale, moduri, modulație (*metabola*), compoziție (*melopea*).

Cel maĭ vechĭu și unul din ceĭ maĭ importanțĭ autorĭ la care se găsesc mențiunĭ despre muzică, ĭe filosoful Aristote (384—322) care în *Problemele* sale (cap. 19) și în *Republica* sa (cartea 8 cap. 5) vorbește mult despre muzică. Anterior luĭ se maĭ găsesc cîte-va notițe în scrierile luĭ Platon (429—347). Un elev al luĭ Aristote, Aristoxene (sec.—4) a scris un mare număr de tratate asupra muziceĭ, dintre cari au parvenit pănă la noĭ două: *Armonica* și *Ritmica*. Un rezumat din scrierile luĭ a parvenit sub numele luĭ Euclid (Pseudo-Euclid, sec. 1) pe cînd un tratat asupra împărțireĭ coardelor (intervale) ĭe datorit

adevăratuluĭ Euclid, matematecul (sec. — 2). Numaĭ maĭ tîrziu vin Plutarc (50 — 120) cu dialogurile sale, pitagoricianul Ptolomeu (începp. sec. 2), Aristide Quintilianul (sec. 2), Gaudenţiu (sec. 2), Bacchius bătrînul (către 150), Theo din Smirna (începp. sec. 2), şi Nikomak din Gerasa (sec. 2). In sec. 3 şi 4 apar: comentarul luĭ Porfirios asupra luĭ Ptolomeu, tablele luĭ Alipius (către 360) şi tratatul luĭ Martianus Capella (sec. 4). Ateneu (sec. 3) şi Jamblicos (sec. 4) încă dau notiţe despre muzică. In sec. 6 apare un tratat clasic despre muzica greacă, scris în limba latină, de Boetius (475—524). In sec. 11 avem încă *Sintagma*, de Pselos, şi în sec. 14 *Armonica* de Briennius (către 1320), ultimul autor asupra muziceĭ grece. Toţĭ aceştĭ scriitorĭ se împart în *pitagoriciani* sau *canonicĭ* cari bazeau doctrinele muzicale pe calculul matematic, în *aristoxenianĭ* sau *armonicĭ*, cari considerau numaĭ partea practică a muziceĭ, şi *eclecticĭ*, ocupîndu-se şi de una şi de alta. Începînd de prin sec. 17 comentatorĭ ingenioşĭ şi savanţĭ au tradus, interpretat şi publicat aceste tratate; astfel au fost Meibom (1652), Wallis (1682), Burette (începp. sec. 18), Perne (începp. sec. 19), Bellermann (1840), Fortlage (1847), Vincent (mijl. sec. 19), O. Paul (1872), Westphal (1854—1883), Gevaert (1875—81) ş. a. în urma cărora s'a reuşit a se scoate oare care lumină asupra acesteĭ muzicĭ.

Ie drept a constata însă înainte de toate, că, în ceĭa ce priveşte tratatele teoretice şi afirmaţiunile filosofice, adevărul ĭe departe de a fi ĭeşit într'un mod absolut la lumină. Comparaţiunea doctrinelor emise de ex. de un Aristide, cu faptele menţionate de un Platon sau de un Pausanias, nu numaĭ dovedesc că aceştĭ autorĭ n'au dat lucrurilor muzicale un acelaşĭ sens, dar nicĭ chĭar terminilor aceĭaşĭ accepţiune, cea maĭ mare parte din ĭeĭ nefiind muzicanţĭ. Şi chĭar scrierile luĭ Aristide, examinate din punctul de vedere muzical, ne fac a ne îndoi că acest teorician să fi fost muzicant. Iată un exemplu:

„Coardeie acute trebuĭesc consacrate imnelor în onoarea muzelor şi a luĭ Apolon; cele medĭĭ poezieĭ ditirambice şi cele grave genuluĭ tragic.“ Cu alte cuvinte Apolon nu poate fi cîntat decît de tenorĭ în registrul acut, poezia ditirambică trebuĭe rezervată registruluĭ mediu al barıtonilor şı furiile tragice registruluĭ grav al başilor! Ie drept că aberaţiunĭ de acest gen întîlnim şi azĭ în unele criticĭ, dar nu în ĭele desigur s'ar căuta doctrine asupra ştiinţeĭ şi esenţeĭ muziceĭ moderne.

In privinţa muziceĭ antice a trebuit însă a se mulţumi cu

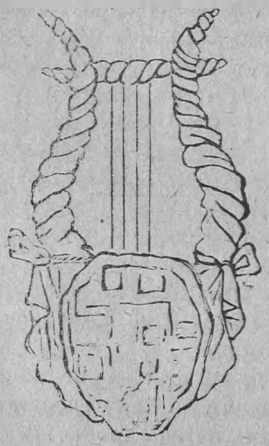
scrierile acestor filosofĭ. muncind pentru a scoate o licărire cît de slabă, spre a putea zări adevărul, făcînd ipoteze atuncĭ cînd lumina nu vroĭa să se arăte de loc.

Astfel considerînd aceste, considerînd că în privinţa terminilor muzicalĭ vechiĭ autorĭ ĭerau departe de a fi în unison, că în notaţiunea muzicală tablele luĭ Alipius ne dau 1600 de semne, nu trebuĭe de loc a ne mĭera dacă, chĭar în urma lucrărilor merituoase ale savanţilor citaţĭ, aceştĭ savanţĭ înşuşĭ şi discipolii lor sînt departe de a fi de acord asupra interpretăreĭ muzicale a celor cîteva fragmente de muzică greacă ce se găsesc prin diferitele manuscripte în bibliocetele Europeĭ şi considerate de unĭĭ chiar ca apocrife. Recenta descoperire la Delfi între altele a unuĭ imn către Apolon ne-a dat o nouă dovadă de insuficienţa, nesiguranţa ce ĭe încă în istoria muziceĭ în ceĭa ce priveşte arta vechilor G.

Orĭ cum, ĭată în rezumat ceĭa ce se ştie despre instr.-ele muzicale ale vechilor G. şi ceĭa ce se crede a se şti despre notaţiunea şi sistemul lor, despre imnele şi muzica lor.

Numărul instr.-elor muzicale reprezintate pe monumentele remase din antichitate ĭe imens: totuşĭ, eliminînd pe cele evident importate de la Orientalĭ, şi grupînd pe cele remase, vedem că numărul lor se reduce la 3 sau chĭar la 2 specĭĭ principale: *lira* şi *aulos*.

Vechĭa liră greacă, numită *forminx*, a căreĭa invenţiune ĭe atribuită luĭ Apolon, avea o construcţie foarte simplă:

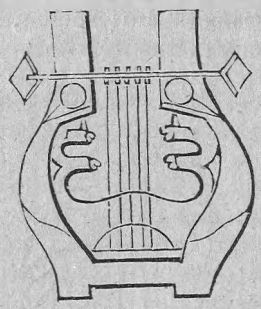


41. Lira.

într'o ţastă de broască pe care ĭera întinsă o membrană formînd tablă de armonie, se implînta două braţe numite *coarne*, unite printr'o traversă, de care prin ajutorul unor inele de pĭele se menţineau întinse coardele, fixate la celalt capăt de baza instr.-uluĭ. Numărul coardelor a variat: 3, 4 şi maĭ multe, fie care adăugire de coarde anunţînd o revoluţiune în artă şi provocînd un adevărat resboĭ muzical.

Numărul coardelor crescînd şi construcţiunea instr.-uluĭ făcîndu-se cu maĭ multă îngrijire, s'a dat naştere aşa numiteĭ *Kitara*: aceste două instr.-e se asamănă astfel între ĭele,

că ĭe foarte greu a le deosebi cu siguranţă. Gramaticul Polux, în sec. 2, dă o listă de instr.-ele întrebuinţate pe timpul luĭ, listă în care lira şi kitara au maĭ mult de zece sinonime.



42. Kitara.

Această mulţime de nume provine din faptul că fiecare muzicant care a modificat cît de puţin forma instr.-uluĭ sau ĭ-a adăugat coarde, a căutat să-ĭ dea şi un nume nou. Una din caracteristicele ce deosebeau kitara de liră ĭera forma bazeĭ sale, adevărată ladă de resonanţă dreptunghĭulară, construită în lemu, pe care executantul o rezema pe pĭept, de unde numele (Κίθαρος = pĭept) pe cînd lira ĭera ţinută pe braţ. Numărul coardelor s'a suit pănă la 18.

Helis (= ţastă), *Pektis*, *Barbitos*, nu ĭerau decît varietăţĭ de liră sau kitară.

Afară de aceste instr.-e originare ale G.-lor, prin resboaĭele şi relaţiunile continue cu Asia mică, s'a importat în Grecia un mare număr de alte instr.-e de coarde: *Epigonion*, instr. a căruĭ invenţiune ĭe atribuită luĭ Epigonos din Milet, ĭera o specie de harpă de origină asiriană, cu un mare număr de coarde; poate acelaşĭ lucru cu *Magadis*, harpă mare avînd pănă la 40 de coarde, ceĭa ce permitea a se *magadiza*, a cînta în octave; *Trigonon* asemenea o specie de harpă orizontală, sau de psalterion; şi multe altele, dar cari nu s'au bucurat de favoarea poporuluĭ, a căruĭ oroare în urma resboaĭelor cu Perşiĭ, pentru tot ce amintea Asia, l'a făcut să remăĭe credincios vechilor luĭ instr.-e, lira şi kitara.

Reprezintantul instr.-elor de suflare ĭera *Aulos*, termin prin care se înţelegea atît ceĭa ce numim noĭ fluĭer şi flaut, cît şi instr.-e cu ancie, de specia oboĭuluĭ sau a clarneteĭ. Ie foarte mare numărul varietăţilor de aulos (peste 37) şi *auletica*, arta de a sufla în aulos, pare că ĭera o artă cît se poate de complicată. Figura ne arată un aulos grec conservat în muzeul capitolin. Numărul mare de denumirĭ şi de epitete ce luau aceste instr.-e, se explică prin faptul că aceste nume varĭau nu numaĭ cu forma şi mărimea lor, dar şi cu materialul din care ĭerau

43. Aulos.

făcute. Asttel *monaulos* ĭera un simplu tub; *diaulos*—fluĭer dublu; *plagiaulos*—fluĭer ce se ţinea oblic, ca flautul; *aulos libian* sau *fotinx*, fluĭer făcut din lemn de lotos; *aulos partenian* ĭera destinat a însoţi procesiunile tinerelor fete; *gingrina* ĭera destinat funerariilor: ş. a. *Sirinx* ĭera naĭul, a căruĭa invenţiune ĭera atribuită luĭ Pan.

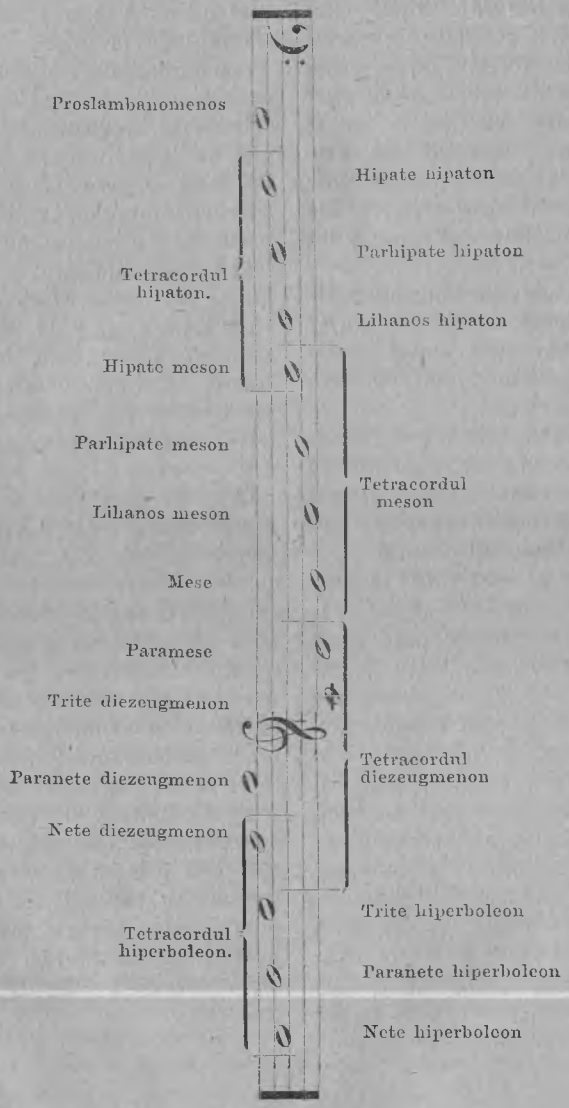
Pentru a evita deformarea obrajilor cînd suflau din fluĭer G. întrebuinţeau specia de căpăstru numită de ĭeĭ *Forbeia* (v. *Capistrum*).

In afară de fluĭere G. maĭ cunoşteau ca instr.-e de suflare trompeta (*Salpinx*) şi cornul (*Keras*) pe cari le fabricau din os, din lemn, din metal şi le întrebuinţau maĭ mult în cult decît în resboĭ.

Genul de instr.-e care pare a fi fost cel maĭ puţin în favoare la G., a fost instr.-ele de percusiune; în adevăr diferitele speciĭ de castanete, crotale, dairele, talgere, sistre şi triunghĭuri importate din Asia, şi Egipet nu ĭerau întrebuinţate decît la serbările sgomotoase date în onoarea luĭ Bachus, şi ĭerau cu totul excluse de la serbările intime şi de la concursurĭ.

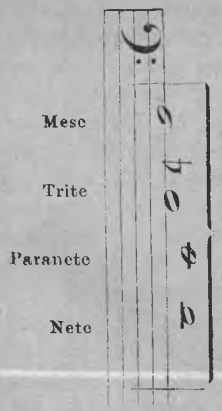
Arta execuţiuneĭ la G. se numea *aulodie* sau *auletica*, cînd se raporta la *aulos*, şi, cînd se raportă la instr.-e de coarde *kitarodie* sau *kitaristica*, şi anume după cum ĭera chestiune de acompaniarea voceĭ sau de execuţie pur instr.-ală (v. a. c.).

Sistemul muzical al G.-lor avea ca bază o scară diatonică de două octave (*disdiapason*) care corespundea prin ordinea tonurilor şi a semitonurilor scăreĭ naturale cuprinsă între la_1 şi la_3 din muzica noastră, abstracţie făcînd de înălţimea absolută a sunetelor. Ie de observat că G. în argumentările lor considerau sunetele şi scările procedînd de la acut spre grav, contrar de cum procedem noĭ de la grav spre acut. Această scară ĭera împărţită în grupe de cîte 4 sunete, *tetracorde*, în care sunetele se succedau prin ton-ton-semiton (de la acut) astfel că ultima notă a unuĭ tetracord servea de primă a tetracorduluĭ următor, afară de cele două tetracorde mediĭ cari ĭerau separate printr'un ton. Fie care tetracord avea denumirea sa proprie şi fie care notă din tetracord asemenea primea un nume particular. In tabloul alăturat se poate vedea această scară împărţită în tetracorde, cu numele lor şi a diferitelor lor grade


Proslambanomenos
Hipate hipaton
Parhipate hipaton
Tetracordul hipaton.
Lihanos hipaton
Hipate meson
Parhipate meson
Tetracordul meson
Lihanos meson
Mese
Paramese
Trite diezeugmenon
Tetracordul diezeugmenon
Paranete diezeugmenon
Nete diezeugmenon
Trite hiperboleon
Tetracordul hiperboleon.
Paranete hiperboleon
Nete hiperboleon

lată semnificaţiunea acestor cuvinte: *hiperboleon* = al celor înalte; *diezeugmenon* = al celor separate; *meson* = al celor mijlocii; *hipaton* = al celor principale sau grave: *nete* = cea mai înaltă; *paranete* = alăturată celei mai înalte; *trite* = a treia: *paramese* = alăturată celei mijlocii: *mese* = cea mijlocie; *lihanos* = cea atinsă cu indexul (pe kitară); *parhipate* = alăturată celei mai principale; *hipate* = cea mai principală; *proslambanomenos* = cea adăugită.

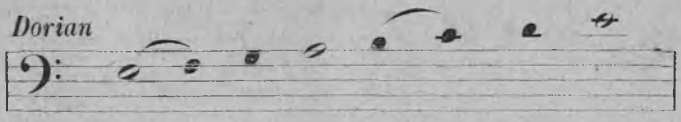
Cele două tetracorde mijlocii fiind separate printr'un ton, adese se practica în aceasta parte a scării o alteraţiune, formîndu-se prin pogorîrea lui *si* un nou tetracord, *sinemenon* = al unitelor:



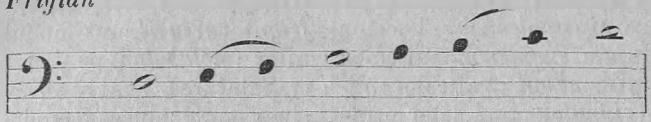
Scara astfel formată se numea *sistemul complect* (*sistema teleion*) *variabil*, apt modulaţiunilor (*metabolon*) pentru că întrebuinţarea tetracordului sinemenon aducea o modulaţiune în tonul quintei inferioare considerat ca cel mai invecinat, pe cînd noi considerăm astfel pe acel al quintei superioare; fără acest tetracord, sistemul ĭera *incomplect*, *invariabil* (*ametabolon*) impropriu modulaţiunilor.

Acest sistem a servit de bază nu numai consideraţiunilor teoretice ale G.-lor, dar şi teoricianilor din Evul mediu, cînd găsim în toate părţile aceste denumirĭ ale tetracordelor şi a diferitelor lor grade. Şi chĭar extensiunea $la_1 — la_3$ a fost mult timp în Occident strict păzită şi notaţiunea alfabetică din sec. 9 şi 10 se baza pe această scară de două octave, conservînd pănă şi mişcarea cromatică din mijlocul sistemuluĭ.

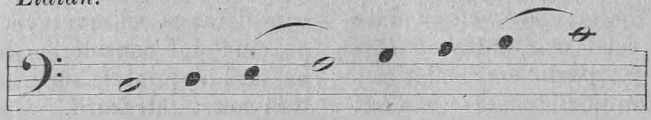
Ca şi muzica modernă, muzica vechilor G. admitea deosebite game sau mai bine zis deosebite *speciĭ de octave*, cari, deşi fragmente ale aceleĭaşĭ scărĭ diatonice, se deosebeau între ĭele prin *modul* dispoziţiuneĭ tonurilor şi a semitonurilor, mod determinat prin rolul ce jucau diferitele note în constituţiunea melodieĭ. Principalele moduri ale G.-lor ĭerau:



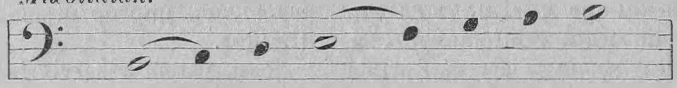
Frigian



Lidian.

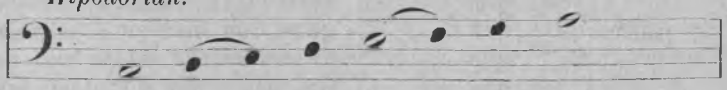


Mixolidian.

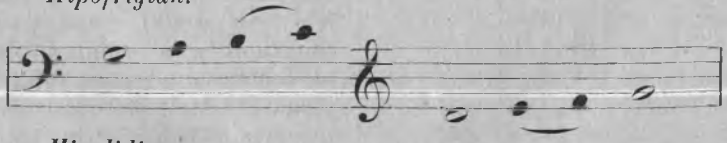


Aceste 4 moduri, în care rolul de tonică îl joacă nota de la mijlocul scărei, nota care formează limitele scărei jucînd rolul de dominantă, ĭerau oare cum modurile principale, precum cele 4 tonuri ale cîntului plan purtînd nume analoage, dar de constituţiunĭ deosebite (v. *Ton*) formează grupul *autenticelor*. Alte 4, plagale sau lăturaşe, purtău acelaşĭ nume, numaĭ precedat de particula *hipo* (=sub); ĭele se deosebeau prin aceĭa că octava lor ĭera cuprinsă între tonică şi octava ĭeĭ, ĭar nu între dominantă şi octava acesteĭa. Ie de observat că aceste moduri lăturaşe sînt o quintă maĭ jos sau o quartă maĭ sus decît principalele lor, pe cînd în cîntul plan plagalele sînt o quartă numaĭ maĭ jos.

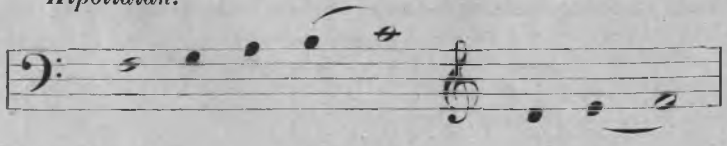
Hipodorian.



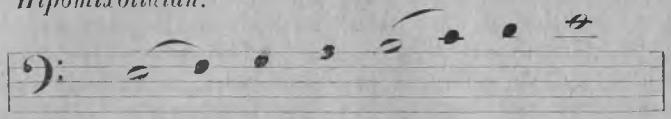
Hipofrigian.



Hipolidian.

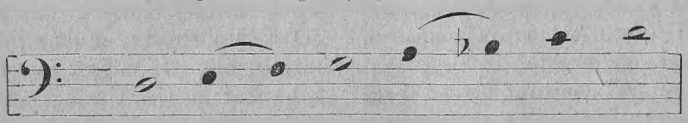


Hipomixolidian.



Acest din urmă ĭe confundat de unii autorĭ cu dorianul, astfel că numărul lor ĭe redus la 7.

Cum însă muzica greacă nu ĭera mărginită, cum a fost mult timp cîntul plan, în limitele dubleĭ octave diatonice la_1—la_3 fără nicĭ un semn de alteraţiune, ci întrebuinţa atît gradele cromatice intermediare, cît şi un număr de sunete maĭ jos sau maĭ sus, se căpăta un număr de scărĭ şi de sisteme transpuse. Astfel dacă în sistemul de maĭ sus, complect, luăm octava re—re cu tetracordul sinemenon, cu *si* ♭ în loc de *si* natural, această gamă



nu va maĭ fi modul frigian, ci hipodorian, căcĭ propriul modurilor ĭe aşezarea semitonurilor.

Astfel se întrebuinţau game cu note diezate şi cu note bemolizate şi unele din aceste game transpuse au primit chĭar nume speciale, ca *eolian*, *ionian* sau *iastian*, plagalele lor *hipoeolian*, *hipoionian* sau *hipoiastian*. Altele numaĭ cu particola *hiper* (= supra), arătînd prin asta că sînt o quintă maĭ sus de principalul lor. Din nefericire atît în privinţa numeluĭ cît şi a număruluĭ lor, teoricianiĭ nu sînt de acord. Şi nu numaĭ prin trecerea acestor moduri în cîntul plan şi în psaltichie s'a făcut confuziune de nume, dar chĭar pe autoriĭ vechĭ îĭ găsim în divergînţe de opiniĭ, atît în privinţa numeluĭ cît şi a număruluĭ modurilor principale. Astfel pe cînd Aristide şi Bacchius le reduce la 7, Aristoxene numără 13 şi Alipius 15!

După teoricianiĭ şi filosofiĭ grecĭ fie care mod avea caracterul seu propriu, imposibil de alterat şi ĭera considerat ca o dovadă de cea maĭ netăgăduită ignoranţă sau cel puţin de cel maĭ rău gust, a cînta o poezie într'un alt mod decît în acel strict indicat de caracterul ĭeĭ. Plutarc ne spune că Euripide, la o repetiţiune, văzînd pe unul din executanţĭ rîzînd, îĭ zise: „Dacă n'aĭ fi lipsit de orĭ ce instrucţiune şi de orĭ ce inteligenţă artistică, n'aĭ putea rîde auzînd cîntîndu-se în modul mixolidian“.

Puţinul ce există însă din muzica vechilor G. şi slaba concordanţă în interpretarea acestuĭ puţin, nu poate să ne deĭe nicĭ cea maĭ mică ideĭe de stricteţa raportuluĭ observat între caracterul poezieĭ şi a melodieĭ acompaniatoare.

In afară de genul diatonic de care am vorbit, bazat pe tetracordul diatonic, teoricianul Aristide atribuĭe G.-ilor încă un gen *cromatic* şi unul *enarmonic*.

In genul cromatic gradul al treilea al tetracorduluĭ doric ĭera pogorît cu un semiton, astfel că acesta ĭera format din două semitonurĭ şi o terţă minoră:

mi—fa—fa♯—la

Genul enarmonic ĭera însuşĭ de două feluri: *vechiu*, în a cărui tetracord gradul al treilea lipsea:

mi—fa——la*

sau se confunda cu al doilea:

mi—fa—fa—la

şi *nou*, în tetracordul căruĭa intervalul dintre gradele întâĭ şi al doilea ĭera împărţit în două şferturĭ de ton:

mi—mi $^1/_4$ *—fa—la*

Ie de observat că aceste genurĭ nu au decît numele comun cu ceĭa ce s'a numit în timpiĭ modernĭ *cromatic oriental* (v.) şi cu gamele enarmonice ale psaltichieĭ.

De altmintrelea în afară de descripţiunile teoretice ale luĭ Aristide nu se posedă nimic maĭ precis asupra acestor genurĭ decît doar glumele şi sarcasmele luĭ Platon în *Republica* sa: „Nu-ĭ oare glumeţ Socrate, de a vedea pe muzicanţiĭ noştri discutînd asupra ceĭa ce ĭeĭ numesc nuanţe diatonice, întinzînd urechĭa ca pentru a surprinde un secret? unĭĭ pretind a deosebi un interval, cel maĭ mic ce s'ar putea aprecia, pe cînd alţiĭ susţin că această diferenţă ĭe neînsemnată: şi totuşĭ toţĭ, în practica arteĭ lor, neglijează teoriile spirituluĭ lor pentru a nu urma decît legea urecheĭ lor."

O altă chestiune mult agitată de muzicografĭ a fost acea a armonieĭ la G. Periodic apar opurĭ relativ la această chestiune, o discută, arată probabilităţĭ pro şi contra şi termină fără a o rezolvi. G. au avut cuvîntul *armonie*, şi tratate asupra ĭeĭ; dar în sensul de simetrie, proporţie, în ceĭa ce priveşte sunetele succesive şi nicĭ decum simultaneitatea lor. Desigur armonia în sensul care i se dă astăzĭ ĭe o ştiinţă relativ cu totul modernă; totuşĭ, cînd vedem popoare în starea cea maĭ primitivă, amestecînd în muzica lor intervale armonice de terţă, quintă ş. a., ĭe greu de admis că un popor ajuns la un aşa grad de cultură cum au fost G., să nu fi observat sonoritatea intervalelor armonice, ale căror raporturĭ numerice le cunoşteau, intervale date cel puţin din întîmplare pe instr.-ele lor cu maĭ

multe coarde, şi să nu fi căutat a imita, într'un mod artistic, aceste sonorităţĭ, accidental, din cînd în cînd, în imnele lor. Orĭ cum însă asupra acesteĭ chestiunĭ nu se pot face decît ipoteze.

Din timpurĭ foarte vechĭ G. s'au servit de o notaţiune muzicală şi chĭar de două, dintre cari însă una pare a nu fi avut nicĭ o dată o întrebuinţare practică (v. *Alfabet*). Dar şi în ceĭa ce priveşte a doua, care după tablele luĭ Alipius consta din peste 1600 de semne, unele pentru muzica vocală şi altele pentru muzica instr.-ală, semne derivate din literile alfabetuluĭ, drepte, resturnate, culcate, trunchĭate, accentuate, dintre toţĭ autoriĭ cari au cercat a le explica şi aplica diferitelor modurĭ, nu se găsesc doĭ cari să fie absolut de acord în traducţiunile lor; şi aceasta de la Alipius, Aristide, Gaudenţius, Bacchius, pănă la ceĭ modernĭ Meibon, Burette, Perne, Bellermann, Fetis, ş. a., toţĭ avînd în particular dreptate şi toţĭ contrazicîndu-se unul pe altul.

Astfel fiind, nicĭ chĭar descoperirea unor nouă documente muzicale nu ar aduce o maĭ mare lumină asupra muziceĭ grece, decît doar un fragment de muzică cu o dublă notaţiune, cea greacă şi cea boeţiana, care ar aduce notaţiuneĭ grece acelaşĭ serviciu ce l'a adus notaţiuneĭ neumatice antifonarul de la Montpellier.

Pe lîngă semnele cari reprezintau sunetele notaţiunea greacă întrebuinţa altele raportîndu-se la durată acestor sunete. In muzica vocală durata se deducea din metrul textuluĭ, dar în muzica instr.-ală sau în acompaniamente această durată se indica prin semnele: ⎵ (=2 timpĭ), ⎵ (=3 timp), ⎵⎵ (=4 timpĭ), ⎵⎵ (=5 timpĭ), lipsa orĭ căruĭ semn indicînd un timp.

Semnul de pauză ĭera ∧ şi pentru a se indica durata tăcereĭ, acest semn se combina cu cele de durată.

In solfiare G. întrebuinţeau silabele *te*, *ta*, *ti*, *to* atribuite diferitelor grade ale tetracorduluĭ.

Ceĭa ce se posedă din muzica vechilor G. se reduce la foarte puţin lucru. Treĭ imne, unul către Caliope, altul către Apolon şi un al treilea către Nemesis, cele două dintăĭ atribuite unuĭ oare care Denis, ultimul luĭ Mesomed, un muzicant din sec. 2. Au fost găsite în hîrtiele savantuluĭ episcop anglican Usher (†1656). Apoĭ cîteva exerciţiĭ de kitară fără multă importanţă şi cele întăĭ cîte-va versurĭ din prima pitică de Pindar, manuscript descoperit de P. Kircher în biblioteca uneĭ monastirĭ din Sicilia, publicat în *Musurgia* şi dispărut în urmă, ceĭa ce-ĭ face autenticitatea foarte îndoĭelnică.

Aceste fragmente au fost transcrise de Chilmead (1672), Bu-

rette, Marpurg (1759), Bellermann (1840), Böckh (1821), Fétis (1872) Clément (1885), ş. a. Toţĭ aceştĭ savanţĭ au dat interpretaţiunĭ deosebite, nu numaĭ în privinţa înălţimeĭ absolute a sunetelor şi a valoreĭ notelor, dar chĭar şi în privinţa tonalităţilor şi a intervalelor melodice.

În Martie 1893 s'a descoperit la Delfi, sapat în două lespede de marmoră, un imn către Apolon, însoţit de notaţiunea sa muzicală. În ceĭa ce priveşte autenticitatea ĭe cel maĭ autentic document ce se posedă şi într'acelaşĭ timp cel maĭ important prin faptul că, după toate probabilităţile, aparţine începutuluĭ sec. 3 înainte de era noastră, cu alte cuvinte uneĭ periode de înflorire. Dar în ceĭa ce priveşte interpretarea luĭ, savanţiĭ sînt tot aşa de puţin în acord, şi cu tot succesul ce au obţinut transcrierile acestuĭ imn pe orĭ unde a fost executate, nu se poate spune cu siguranţă dacă un vechĭu atenian l'ar recunoaşte şi după care versiune.

Cu toate aceste, cunoscînd pe de o parte locul ce a ţinut muzica la Grecĭ, cari o întrebuinţau în pace şi resboĭ, în cult, la teatru (v. *Cor*) şi la petrecerĭ, la cele maĭ intime serbărĭ cît şi la cele maĭ grandioase festivităţĭ publice, considerînd ceĭa ce spun autoriĭ grecĭ, muzicanţĭ şi filosofĭ, asupra puterеĭ expresive a acesteĭ muzicĭ, şi cunoscînd pe de altă parte puterea expresivă a tonalităţilor derivate din vechiele moduri g r e c e, ĭe cu atît maĭ mult de regretat că astăzĭ nu avem decît cunoştinţĭ teoretice asupra acesteĭ muzicĭ şi încă şi acestea une orĭ atît de problematice.

În adevăr atît în muzica bisericească a căreĭ scărĭ sînt derivate din vechĭele moduri (v. *Psaltichie*) cît şi în muzica populară a G.-ilor de azĭ, care ne prezintă specimene de o puritate în tonalitate cu adevărat antică şi de care savantul profesor al conservatoruluĭ din Paris d. Bourgault-Ducoudray a publicat o admirabilă colecţiune, se simte puternic influenţa arabă şi chĭar acea a muziceĭ italiene.

Astăzĭ la Atena, în conservator, se studiază muzica bazată pe cele două moduri moderne, se dau audiţiunĭ de muzică clasică europeană, există teatrurĭ în cari trupe străine reprezintă operile maĭştrilor italienĭ, germanĭ, francezĭ, gustate de publicul atenian, şi în ultimiĭ anĭ, un maĭstru grec, Spiro Samara a obţinut succese chĭar pe scenele străine: *Flora mirabilis* (1886), *Medge* (1888), *Lionella* (1891) *Martire* (1894).

Gregorian, epitet dat cîntuluĭ bisericei occidentale, reformat prin papa Grigorie cel mare sau prin unul din succesoriĭ seĭ (Grigorie II sau III), la

sfîrşitul sec. 6 sau la începutul sec. 7. v. *Cînt* gregorian.

Grelot (fr.) = zurgălău (v.).

Grenadil (fr.: *Grenadille*) v. *Abanos.*

Greşală v. *Excepţie.*

Greu se zice cîte o dată în acelaşi sens cu *tare* (v.) vorbindu-se despre timpii măsureĭ.

Griffbrett (germ.) = tastă, la instr.-ele de coarde.

Groppo (it.) v. *Circolo.*

Gros-bois (fr.) nume dat în sec. 17 celor două maĭ grave instr.-e din familia numită *Pommer* (v.), cu alte cuvinte instr.-e cu ancie dublă şi tub conic.

Gros-fa (fr.) denumire populară dată în secoliĭ trecuţi muziceĭ bisericeşti, scrisă în note de valoriĭ mariĭ. Numele apare în Dicţionarul luĭ Rousseau.

Gross, *Grosse* (germ.) = mare (v.) şi major. Pentru cuvintele compuse a vedea articolele relative la cuvintele pe lîngă care ĭe pus acest adjectiv.

Grosse (fr.), *Grosso* (it.) = mare.

Grund (germ.) = fondament, bază.

G.-accord = acord fundamental.

G.-bass = bas fundamental.

G.-harmonie = armonie fundamentală.

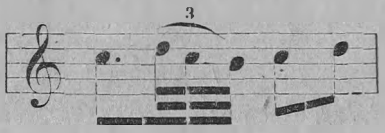
G.-note = notă reală.

G.-ton cînd ĭe vorba de un acord = sunet fundamental; despre o gamă = tonica; despre o bucată de muzică = tonalitate principală.

Grupă, întrunire a maĭ multor note aparţinînd unuĭ acelaşi timp, şi, în notaţiune, cu cozile legate între ĭele, prin una sau maĭ multe liniĭ de durată. În special însă se dă numele de G. sau maĭ adese acel de *Grupet* (it.: *Gruppetto*) la o figură de ornament formată din 3 sau 4 note de valoriĭ micĭ. Acest ornament, însemnat prescurtat prin semnul ∾ se execută ornînd succesiv nota reală cu gradele ĭeĭ alăturate, superior şi inferior. Ĭel se poate întîlni:

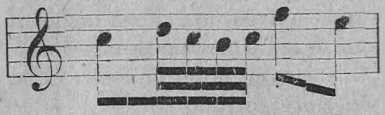
1) între două note de pe acelaşĭ grad:

şi atuncĭ se execută:



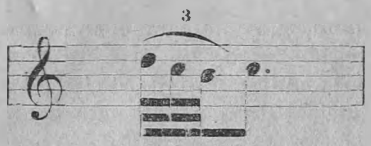
2) între două note de pe grade deosebite:

şi atuncĭ se execută:



3) deasupra uneĭ note:

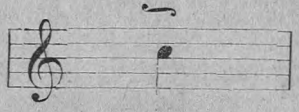
şi atuncĭ se execută:



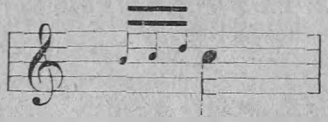
luîndu-şĭ după cum se vede totdeauna valoarea de la nota reală ce ornează.

Un accident pus deasupra sau de desubtul acestuĭ semn înseamnă că nota de ornament superioară sau cea inferioară să fie afectată de acel accident.

Uniĭ autorĭ fac o deosebire începînd grupetul cu nota de ornament superioară dacă semnul ĭe aşezat ca maĭ sus sau (⌒) cu cea inferioară dacă e aşezat invers. Astfel



s'ar executa:



Această deosebire ĭe însă învechită şi nu se maĭ ţine în samă; dacă compozitorul doreşte a avea un grupet începînd cu nota de ornament inferioară, îl scrie în note micĭ sau chĭar în note ordinare.

G-schlüssel (germ.) = cheĭa luĭ *sol*.

G-sol-re-ut v. G.

Guaracha (sp.), dans popular spaniol, care dacă nu ĭe aşa respîndit ca *Bolero*, *Fandango* ş. a., nu ĭe maĭ puţin adevărat că se obicĭnueşte mult în unele părţĭ, maĭ cu samă în Andaluzia. Ie dansat de o singură persoană, care de obiceĭ îşĭ face şi muzica, cu o chitară. Mişcarea, moderată la început, merge din ce în ce însufleţindu-se. Compozitorĭĭ nu au lipsit de a adopta această formă; în opere şi baleturĭ se întîlneşte adese G. Ie formată din două părţĭ şi un *trio*. Partea întăĭ se menţine în tonalitatea primitivă; a doua modulează în dominantă şi aduce repetarea părţeĭ întăĭ. Ambele sînt în $^3/_8$ şi mişcare moderată. Urmează *trio*, în $^2/_4$, în mişcare maĭ vie şi tonalitatea subdominanteĭ, după care se încheĭe cu partea întăĭ.

Guarana sau *Guaranita* (sp.) specie de chitară uzitată în Brazilia şi în ţerile Americeĭ de Sud.

Gudalo = arcuş, v. *Gusla*.

Gudok (rus.) instr. de coarde şi arcuş, popular în Rusia. Ie o specie de violină primitivă cu 3 coarde acordate în quintă, carĭ însă din cauza scăunaşuluĭ, drept, sînt atăcate simultaneu de arcuş, astfel că melodia, executată pe coarda acută, ĭe acompaniată continuu de un hang în quintă. Instr.-istul se numeşte *godocinic*.

Guck-kin, nume dat unor instr.-e japoneze cu coarde pişcate. Sînt şi cu 6 coarde, dar cele maĭ uzitate sînt cu 4 coarde şi cu lada de resonanţă sau lungă-

reaţă sau rotundă. Iele sînt de origină din China, unde cele cu lada lungăreaţă se numesc *pipa* ĭar cele cu lada rotundă *ine-kin*.

Guenbri v. *Ghenbri*.

Guerriero (it.) = resboĭnic, ca termin de expr.

Guesba sau *Guesbate* v. *Ghesba*.

Gueteh v. *Gheteh*.

Gug, monocord algerian, cu arcuş. Unica-ĭ coardă ĭe de păr de cal şi ĭe întinsă prin ajutorul uneĭ curăle resucită împrejurul gîtuluĭ instr.-uluĭ. Lada ĭe formată dintr'o emisferă scobită în lemn pe marginele căreĭa ĭe întinsă o membrană.

Guida (it.) = călăuz; în fugă, = tema. Se maĭ zice încă semnuluĭ numit *custos* (v.).

Guida-voce (it.), instr. inventat de Pontoglio; ĭe o specie de acordeon destinat a uşura studiul solfegĭuluĭ sau a susţinea vocea cîntăreţilor.

Guide (fr.) = călăuz.

G.-acord, mic diapazon dînd cele 4 note ale acorduluĭ violineĭ. Tot acest nume a fost dat de abatele Coutures în Paris, la 1856 unuĭ diapazon complex format din 13 diapazoane aşezate într'o ladă sonoră şi dînd semitonurile gameĭ cromatice (v. *Partiţiune*).

G.-archet, aparat imaginat de Guhmann şi construit de factorul Gautrot din Paris, la 1855, pentru a uşura studiul ţinereĭ arcuşuluĭ.

G.-doigts, nume dat de Temple în 1754 unuĭ mecanism pentru a uşura studiul degitatuluĭ, la instr.-ele de coarde.

Guide-main v. *Chyroplaste*.

Guidon (fr.) = *custos* (v.).

Guidoniană, *Mînă g.* (v.), *Silabe g.-e* (v.)

Guimbarde (fr.) = drîmbă (v.).

Guitarra (sp.) *Guitare* (fr. şi germ.) = chitară (v.).

Guitare-*violoncel* v. *Arpegione*.

Guitarion = chitară cu arcuş.

Guiterne (fr.) sau *Guiteron* (fr.) v. *Chitară* şi *Chitarone*.

Gumra, instr. african analog cu *ghenbri* (v.).

Gunibri v. *Ghenbri*.

Gură, tăĭetură circulară sau longitudinală practicată în tuburile unor instr.-e pentru a se putea insufla aĭerul necesar producţiuneĭ sunetuluĭ. Pătura de aĭer se loveşte şi se sfarmă de margina acesteĭ tăĭeturĭ producînd pulsaţiunĭ regulate ce provocă mişcarea vibratoare a coloneĭ de aĭer. Instr.-e cu G. sînt diferitele speciĭ de fluĭere; astfel la articolul *Fluĭer* se pot vedea detaliĭ asupra diferitelor speciĭ de gurĭ: *transversală*, *laterală* şi *cĭoplită*. In unele tuburĭ de orgă încă producţiunea sunetuluĭ ĭe provocată în acelaşĭ mod ca la fluĭerele cu gură cĭoplită (v. *Tub* cu gură).

Gură v. *Gorah*.

Guracho v. *Guaracha*.

Gusla, ĭe numele unuĭ înstr. de arcuş foarte uzitat la toate popoarele slave de Sud. Ie format dintr'o ladă bombată, ca la cobză, şi gîtul lung, ceĭa ce

a făcut a o semana cu o gîscă, de unde numele (*gus* = gîscă). Unica-ĭ coardă, de păr de cal, ĭe pusă în vibraţiune prin frecarea cu un arcuş primitiv (v. *Arcuş*, fig. 2), numit *Gudalo*. Coarda nu are un diapazon fix, ci ĭe acordată după vocea ce are a acompania. Instr.-istul se numeşte *Guslar*.

Gusli (rus), pare a fi o specie de ţiteră sau harpă orizontală populară în Rusia.

Gust în muzică, vorbindu-se despre un executant, ĭe maniera de a interpreta dînd fie căreĭ fraze, fie căruĭ sunet expr. cuvenită, astfel ca să facă asupra ascultătorilor maximum de efect posibil. Vorbind în general se zice că cineva are G. muzical, cînd ştie să aprecieze compoziţiunile de o valoare artistică şi să le deosebească de flon-flonurile de modă. Şi într'un caz şi în altul G.-ul ĭe un dar de la natură, dar pe care studiul şi experienţa îl desvoltă şi perfecţionează.

Guslo (it.) = gust. *Con. G.*, ca termin de expr. v. *Gust*.

G-ul, v. G.

Gut-kom, specie de mandolină chineză; ladă piriformă, tablă fără urechĭ, gîtul relativ scurt cuĭerul întors în unghĭu drept şi 4 coarde de intestine (fa_2-si_2-do_3-fa_3) pişcate cu un plectru, sînt părţile din cari se compune acest instr. Gîtul şi o parte din tablă poartă diviziunĭ fixînd tonurile şi semitonurile. Acest instr. ĭe numit încă *Pepa* sau *Pipa*.

Gutru sau *Ghutru*, darabană indiană, cu o singură membrană şi cu lada de teracotă în forma unuĭ ulcĭor cu gîtul lung. Caracteristic ĭe că partea opusă membraneĭ (gura ulcĭoruluĭ) ĭe deschisă. Diametrul membraneĭ ĭe de aprox. 16 cm.

Guturalis (lat.), semn din notaţiunea neumatică (v. *Neume*).

Guzla v. *Gusla*.

Gwerziou (breton) specie de cîntec popular cu un subiect narativ, tratat într'un mare număr de cuplete foarte scurte.

Gy.... v. *Gi*....

H, în notaţiunile alfabetice moderne, reprezintă sunetul numit generalminte *si*, al şaptele grad al scăreĭ majore tip (v. *B*).

Habanera, *Havanera*, cîntec popular spaniol, originar din Cuba (de la Havana); ĭe de o mişcare moderată, măsură $^{2}/_{4}$ şi ritmul caracteristic în acompaniament:

Bizet a făcut acest cîntec celebru prin aria din *Carmen*, prelucrată însăşĭ după o melodie populară.

Haborn-*sip* (ung.), specie de oboĭ primitiv, vechĭu instr. al ţiganilor din Ungaria. Iera întrebuinţat şi pentru semnale, în armată, maĭ cu samă pe timpul luĭ Ragoţi, de unde i s'a dat încă numele germ. de *Ragoczi-Pfeife*.

Hackbret (germ.), *Hakberd* (oland.) v. *Ţimbală*.

Haçocera, altă ortografie a instr. evreu descris la art. *Chatzotzerah*.

Haduba, specie de trompetă română; ĭe citată de Du Cange.

Hagadah, numele uneĭ melodiĭ tradiţionale cîntată de Evreĭ în amintirea ĭeşireĭ din Egipt.

Halali v. *Alali*.

Halb (germ.) = jumătate.

H.-cadenz = semi-cadenţă (v.).

H.-e-note = jumătate, figură de notă (v.).

H-e-pause = semi-pauză (v.).

H.-e-taktnote = jumătate, figură de notă (v.).

H.-instrument, expr. vechĭe, denumind instr.-ele de suflare cu tubul relativ strîmt, astfel că nu pot da fundamentala (v. *Intreg*).

H.-mond = semi-lună (v.).

H.-schluss = semi-cadenţă (v.).

H.-ton = semi-ton (v.).

Halel, *Halil*, *Chalil*, *Kalil* ş. a. ortografiĭ analoage, fluĭer evreu.

Haling, dans popular în Norvegia; mişcare moderată şi măsură $^{2}/_{4}$.

Hals (germ.) = gît (v.).

Hamil v. *Camil*.

Hammer (germ.) = cĭocan.

H.-clavier, *H.-pantalon*, *H.-werk*, vechĭ denumirĭ ale pianuluĭ (sec. 18).

Hanakisch, nume dat în sec. trecut, în Germania, la o specie de dans în $^{3}/_{4}$, analog cu *poloneza* (v.), dar de o mişcare maĭ repede.

Hand (germ.) = mîna.

H.-bassl v. *Fagot-geige*.

H.-bildner v. *Chiroplast.*

H.-klappern = castanete.

H.-leiter v. *Chiroplast.*

H.-stücke nume dat la mici bucăţi, exerciţii uşoare destinate începătorilor.

H.-trommel = dairea.

Hang, nume dat la cimpoi (v.) unui tub cu ancie ce ţine o specie de pedală continuă, în timp ce caraba face melodia. Numele de H. se dă încă şi însuşi acestei specii de pedală. Unele cimpoie au cîte două de aceste tuburi, unul mare şi altul mai mic, dînd de obicei quinta celui mare.

Un dans popular încă poartă acest nume; ie executat numai de barbaţi, cari ţinîndu-se pe după gît sau pe după talie, încep într'o mişcare moderată, iuţind din ce în ce până la foarte repede. Muzica ie de ordinar în $^2/_4$ şi de un ritm bine pronunţat.

Haravi, nume generic dat cîntecelor populare ale Mexiculuĭ şi ale ţerilor spaniole din America de Sud. Pe lîngă acesta li se mai dă totdeauna încă unul complementar.

Hardanger-*Fiedel*, violină de Hardanger, instr.-ul favorit al ţăranuluĭ norvegian. Are forma obicĭnuită a violineĭ, cu 4 coarde pe tastă şi 4 coarde simpatice. Acordul variază.

Harfe (germ.) = harpă (v.).

Harfen-*bass* (germ.) v. Bas albertin,

Harfenett (germ.) v. *Arpanetta.*

Harfen-*instrumente* (germ.), nume dat instr.-elor de coarde pişcate.

Harmatios se numea la Greci (ἁρμάτειος) un cînt resboĭnic sau funebru, după cum ĭera însoţit de cuvintele *nomos* sau *melos.*

Harmodion (gr.: Ἁρμόδιον) = cîntecul luĭ Armodios, cîntec de masă.

Harmomello, nume dat către 1806 la o specie de pianino.

Harmonette (fr.), instr. pus în mişcare de o manivelă şi executînd ariĭ notate pe bande perforate.

Harmonica (fr.) v. *Armonica.*

H. à bouche = A. de gură, v. *Eolină.*

H. de bois = A. de lemn. v. *Xilofon.*

H. metalique = A. cu lame metalice, v. *Armonică.*

Harmonicello (it.), nume dat în 1794 de J.-C. Bischoff, din Dessau, la un instr. de coarde şi arcuş, o specie de violoncel cu 5 coarde pe tastă şi cu alte 10 coarde de metal, sunînd nu numai prin simpatie, dar şi pişcate.

Harmonicon (fr.) v. *Armonicon.*

Harmonicorde (fr.) v. *Armonicord.*

Harmonicor (fr.) v. *Armonicor.*

Harmonie (fr. şi germ.) v. *Armonie.*

Harmoniflûte (fr.), mic *armoniu* (v.).

Harmonifon v. *Armonifon.*

Harmoni-harpe, (fr.) specie de harpă orizontală sau mare ţiteră.

Harmonina sau *Harmonino*, mic *armoniu* (v.).

Harmonipan (fr.) specie de orgă portativă, cu tuburĭ şi manivelă.

Harmoni-phrase (fr.) nume dat de casa Dumont şi Lelièvre, din Andelys, unuĭ mecanism destinat a da o armonizare mecanică unuĭ cînt executat pe un armoniu la care ar fi adaptat. Se înţelege că funcţionează după voĭe.

Harmoni-piano (fr.) uniune a unuĭ piano şi a unuĭ armoniu (v. *Armoni-cord*).

Harmonista (fr.) v. *Armonista*.

Harmonium (fr. şi germ.) v. *Armoniu*.

Harmonomètre (fr.) v. *Armonometru*.

Harpă (it.: *Arpa*, fr.: *Harpe*, engl.: *Harp*, germ.: *Harfe*), unul din instr.-ele cele maĭ poetice şi din cele maĭ vechĭ în acelaşĭ timp. Principiul seu totuşĭ a remas acelaşĭ din cea maĭ adîncă antichitate: coarde de lungimĭ deosebite puse în vibraţiune prin pişcarea cu degetele seu cu un plectru.

In vechime H. a purtat deosebite nume şi ĭerau de deosebite dimensiunĭ, de la instr.-e micĭ ce puteau fi ţinute pe braţe, pănă la instr. întrecînd statura unuĭ om. Numele modern nu apare de cît către sfîrşitul sec. 6, la poetul Fortunatus, deşi H. ĭe cu mult maĭ vechĭe. Numărul coardelor a variat tot-deauna de la un instr. la altul. Ceĭa ce n'a variat însă a fost forma, care în general a fost acea a unuĭ triunghiu maĭ mult sau maĭ puţin regulat, două laturĭ servind pentru întinderea coardelor, ĭar a treia pentru susţinerea acestora. Astfel părţile din care se compune corpul harpeĭ sînt: 1) *lada* de resonanţă, construită de ordinar în lemn de arţar, maĭ largă jos de cît sus şi acoperită cu o tablă de lemn de brad, în care sînt fixaţĭ bumbiĭ ce ţin coardele; 2) *consola*, afectînd maĭ mult sau maĭ puţin forma unuĭ S, în care sînt cuĭele sau şuruburile ce întind coardele şi servesc la acordarea lor; 3) *colona*, a căreĭ funcţiune proprie ĭe susţinerea celorlalte două părţĭ. Ca o a 4 a parte ĭe considerată bază instr.-uluĭ, *cuveta*, care la unele instr.-e conţine mecanismul pedalelor.

Origina harpeĭ se pĭerde în legendele populare şi, în stare rudimentară, o găsim la popoarele cele maĭ primitive: în Africa, în America, în Oceania, pretutindene. Ceĭa ce ĭe curios ĭe că pare a nu fi pătruns nicĭ o dată în Extremul Orient: China şi Japonia n'au cunoscut-o şi nicĭ n'o cunosc. In schimb însă Asirienĭi, Evreĭi, Egiptenĭi au avut deosebite specĭi de harpe şi ţineau H. în mare favoare: Biblia Evreilor, sculpturele asiriene, picturele egiptene ne dovedesc aceasta. Maĭ cu samă Egiptul ne procură minunate speci-

mene superb ornate şi dintre carĭ unele au maĭ bine de 2 m. de înălţime. Ceĭa ce ĭe maĭ important încă ĭe că s'au găsit chĭar maĭ multe de aceste instr.-e într'o perfectă stare de conservaţiune: o H. de la Teba avea şi coardele pe ĭea, şi datează de 13 secole înainte de Christos! Unele picturĭ contimporane piramideĭ celeĭ marĭ atestă ca Egiptenii au cunoscut H. cu 40 de secole înainte de era noastră.

Harpele ce se văd pe sculpturele asiriene sînt în general şi maĭ micĭ şi maĭ puţin elegante ca cele egiptene, dar şi la ĭeĭ ĭele ĭerau de dimensiunĭ foarte variate. Greciĭ şi Romăniĭ n'au întrebuinţat H., sau cel puţin n'au cunoscut-o decît foarte tîrziu. In schimb popoarele din Nordul Europeĭ au avut-o în mare favoare. Devenită populară în Evul mediu ĭea a fost instr.-ul favorit al barzilor, al trubadurilor şi al celorlalte speciĭ de poeţĭ muzicanţĭ. Harpele occidentale însă sînt în general micĭ sau cel puţin de dimensiunĭ mijlociĭ, şi toate portative. Foarte simplă la început, coardele ĭeĭ, de ordinar în număr restrîns, ĭerau naturalminte dispuse în ordinea diatonică, şi astfel se menţinu H., în tot Evul mediu. Cerone descrie H. din sec. 16 şi spune că ĭea avea de obiceĭ 15 coarde. Praetorius, la începutul sec. 17, cunoştea 3 speciĭ; 1) *H. ordinară*, acordată diatonic: $fa_1 - la_2$; 2) *H. dublă*, cu două rînduri de coarde, acordată cromatic: $do_1 — do_5$; 3) *H. irlandeză* cu 43 de coarde, acordată în grav diatonic: $do_1 — si_2$ ♭ şi în sus, pănă la mi_5, cromatic.

Galileu asemenea descrie o H. dublă care s'a bucurat în Italia de o mare favoare în sec. 16. Dar Mersenne în 1636 descrie o H. cu nu maĭ puţin de 78 de coarde, dintre carĭ 58, dispuse pe două rînduri dădeau scara diatonică $do_1 — do_5$ şi celelalte 20 gradele cromatice.

Dispoziţiunea cromatică însă, din cauza prea mareluĭ număr a coardelor, a fost totdeauna excepţională şi dispoziţiunea diatonică, care de altmintrelea s'a menţinut pănă în zilele noastre, a fost totdeauna preferată instr.-iştilor, cari se mulţumeau a căuta procedeurĭ cari să le permită a modifica această dispoziţiune schimbînd momentan sunetul coardeĭ.

Cea întăĭ perfecţionare ĭe datorită unuĭ factor tirolez, care pe la sfirşitul sec. 17 aplică harpeĭ o serie de cîrlige dispuse astfel ca să poată micşura lungimea vibrantă a coardelor, pentru a putea obţinea semitonul superior. Mişcarea cîrliguluĭ se făcea cu ajutorul mîneĭ, sistem de altmintrelea care fusesă practicat la kitarele antice. Extensiunea ordinară a harpeĭ pe atuncĭ ĭera $do_1 — do_5$. Cîrligele aplicate maĭ

întăĭ coardelor *do*, *fa* şi *sol*, nu întîrziară a se aplica şi la celelalte, dar greutatea acestuĭ sistem devenea de neînvins îndată ce modulaţiunile ĭerau prea neaşteptate.

Către 1720 factorul Hochbrucker din Donauwörth imaginĕ mijlocul de a pune în acţiune aceste cîrlige prin ajutorul picĭoarelor, astfel ca mînele să nu aĭbă a se ocupa decît direct de coarde, şi construi H. cu 5, apoĭ cu 7 pedale, a căror efect ĭera că sunetul fiecăreĭ coarde ĭera instantaneu rîdicat cu un semiton. Mecanismul acestor pedale ĭera astfel că o pedală acţiona nu numaĭ asupra uneĭ coarde unice, ci asupra tuturor acelor ce dau acelaşĭ sunet în diferitele octave. Aceasta aduse însă defectul că pe H. unele combinaţiunĭ de sunete ĭerau absolut imposibile, defect ce s'a menţinut în cursul timpuluĭ.

Extensiunea în acest timp a variat; astfel la mijlocul sec. 18 H. ĭe acordată în *si* ♭ major cu extensiune: si_{-1}♭ — sol_6; maĭ tîrziu ĭe în *mi* ♭ major, cu extensiune mi_1♭—re_7. Krumpholz, Nadermann şi maĭ cu samă Cousineau contribuiră a perfecţiona H. cu cîrlige. In 1782 acest din urmă inventă H. cu 7 pedale duble, pe care o acordă în *do* ♭ major, acord ce se generalizează şi care a remas pănă în zilele noastre. Prima pedală rîdica coarda cu un semiton, producînd astfel nota naturală, ĭar a doua pedală o rîdica încă cu un semiton, producînd astfel nota diezată. Astfel fie care coardă dădea cele treĭ stărĭ ale uneĭ note: bemol, becar, diez.

Cîrligele însă prezintau inconveniente; între altele pe acela că lucrînd asupra coardelor, le trăgea din poziţiunea verticală, ceĭa ce făcea că timbrul îşĭ perdea caracterul seu. In 1786 Seb. Erard inventă mecanismul furculiţeĭ care dădea coardeĭ lungimea voită tără a o scoate din poziţiunea verticală, şi în 1801 ĭel luă la Londra o patentă pentru H. cu 7 pedale cu mişcare dublă (fr. *à double mouvement*) care nu ĭera decît o perfecţionare a sistemuluĭ cu furculiţă. După această invenţiune a luĭ Erard, H. n'a maĭ primit decît modificărĭ de mică importanţă, aşa că se poate spune că ĭea s'a menţinut astfel pănă în zilele noastre.

Această H. are 47 de coarde, acordate diatonic în *do* ♭ major, cu o extensiune de la do_{-1} — sol_6. Coardele de *do* sînt de ordinar colorate în roş, cele de *fa*, în albastru sau galben. Mecanismul celor 7 pedale permite suirea fiecăreĭ note cu un semiton sau cu un ton, astfel că se poate obţinea orĭ ce gamă voită. Muzica se scrie pe două portative, ca cea de piano.

Instr. prin excelenţă acompaniator, formele cele maĭ prin-

cipale carĭ reuşesc maĭ bine harpeĭ sînt: acordurile, cari sună bine în toate registrele, atît în *forte* cît şi în *piano* şi cari pot fi foarte întinse, o mînă cuprinzînd cu uşurinţă decima şi chĭar undecima; bateriele şi maĭ cu samă arpegiile, carĭ şi-au luat chĭar şi numele de la ĭea. Sînt maĭ cu samă o specie de acorduri în note repetate, în acorduri de nonă fără fundamentală şi în unele acorduri de septimă, carĭ foarte grele pe celelalte instr·e sînt de o uşurinţă de necrezut pe H. Aceste arpegiĭ sînt posibile chĭar şi *glissando*, care ĭe unul din efectele cele maĭ reuşite ale harpeĭ.

Sunetele armonice au pe H. o sonoritate cu adevărat cerească; ĭele se obţin atingînd coarda la mijlocul ĭeĭ cu palma mîneĭ, pe cînd degetele produc sunetul; efectul ĭe o octavă maĭ sus. Cel întăĭ care le-a întrebuinţat în orchestră a fost Boïeldieu (*la Dame blanche* 1825). Dar maĭ cu samă unite cu note ţinute de flaute şi clarnete în mediu, produc un efect incomparabil (Berlioz, *Roméo et Juliette* 1839).

Intrebuinţarea harpeĭ în orchestră a traversat treĭ perioade. Introdusă maĭ întăĭ ca instr.-ul cel maĭ apt pentru aluziunĭ istorice, pentru amintirĭ antice, pentru culoare locală a operilor petrecute în Antichitate, astfel ĭe întrebuinţată pănă la sfîrşitul sec. 18, şi în acest sens o găsim la Händel (*Esther* 1720), la Gluck (*Orphée* 1762) la Beethoven (*Promethäus* 1799).

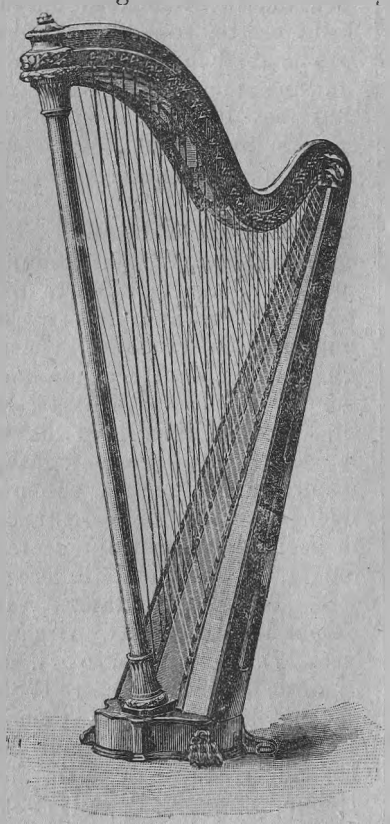
Cu 1800 începe o a doua periodă, prin excelenţă franceză, care coincide cu perfecţionările moderne şi cu gustul pronunţat al publicului francez de pe acel timp pentru operile cu subiecte antice, luate din Biblie sau din istoria greacă sau romană, sau cu acţiunĭ petrecîndu-se în Scoţia, în Irlande, în Nord. Şi în adevăr, harpele, întrebuinţate în mase, convin minunat reprezintaţiunilor de serbărĭ antice, scenelor poetice legendare, pompelor religioase, marşurilor solemne. Astfel o găsim rînd pe rînd la Méhul (*Uthal* 1803, *Joseph* 1807), la Lesueur (*les Bardes* 1807), la Spontini (*la Vestale* 1807, *Olympie* 1819), la Catel (*Wallace* 1817), la Boïeldieu (*la Dame blanche* 1825) la Rossini (*le Siège de Corinthe* 1826, *Moïse* 1827).

Atreĭa periodă începe cu romantismul; H. ĭe din ce în ce maĭ întrebuinţată. Berlioz, Meyerbeer, Halévy, şi ceĭlalţĭ maĭştrĭ contimporanĭ o introduc în toate scenele de visurĭ poetice, de apariţiunĭ, de exaltaţiune lirică, aşa că ĭea devine aproape un instr. obligator al orchestreĭ moderne.

De obiceĭ se scrie o singură partidă de H. în partiţiune; dar combinarea a două partide prezintă avantaje reale. Wag-

ner a mers până la 6 partide în finalul din *Rheingold*, cînd cortegiul zeilor Germaniei păşesc spre Valhala pe podul gigantic format de un curcubeu între pămînt şi cer.

Totuşi cum mişcările cromatice repezi sînt imposibile; cum unele modulaţiuni necesitează un număr aşa de mare de schimbări de pedale că sînt aproape imposibile fără un repauz; cum modul minor modern cu gradele lui variabile necesitează dese schimbări de pedale, chiar cînd nu sînt modulaţii pronunţate; s'a cercat în diferite rînduri a se da harpei coarde dispuse cromatic. Am văzut deja descrise în sec. 17 de Praetorius şi Mersenne. In timpurile mai nouă s'au făcut alte încercări. Astfel sînt acele ale lui Bothe şi Pfranger, din Berlin. Coardele ierau diferit colorate, albe pentru notele naturale, roşii pentru cele alterate. Din cauză însă că coardele ierau prea numeroase şi prea des dispuse, şi cereau un mecanism cu totul deosebit, n'a obţinut nici un succes. In 1845 factorul J. H. Pape a luat în Germania un brevet de invenţiune pentru o H. cromatică cu coarde încrucişate. Nici această invenţiune însă n'a avut urmări. In 1897 în fine G. Lyon, şeful casei Pleyel, Wolf şi Co. din Paris a inventat şi brevetat o nouă H. cromatică, tot cu coarde încrucişate, dar dispuse pe două rînduri, astfel că un rînd reprezintă notele naturale (tastele albe ale claviaturei) pe cînd celalt notele diezate sau bemolizate (tastele negre). Coardele sînt diferit colorate şi corpul instr.-ului ie de aluminiu, ceia ce prezintă o mai mare siguranţă coardelor, de cari în harpele ordinare se face o mare cousumaţie.



4. Harpă.

Exceptînd efectul de *glissando*, care pentru moment pe această H. nu ie posibil decît în scara

luĭ *do* major, pare că ĭea nu ĭe întru nimic inferioară ca joc şi sonoritate celeĭ cu pedale, şi nu numaĭ uşurează mult unele pasaje grele pe H. ordinară, dar chĭar face posibilă execuţiunea orĭ căruĭ gen de pasaje.

Un alt gen de încercărĭ au fost făcute încă şi anume pentru a se adapta harpeĭ o claviaturră. Astfel deja în 1774, un factor, Boyer, din Grenoble, inspirîndu-se de vechiul *clavicytherium* (v.) imaginâ aşa ceva. Planurile sale însă ĭ-au fost furate de un lucrător, şi H. cu claviatură muri înainte de a se fi născut. In timpurile maĭ nouă ideĭa a fost reluată. In 1814 de J. C. Dietz şi Segond din Paris, şi acum cîţĭ va anĭ în urma (pe la 1888) de C. Dietz, din Bruxelles, care dădu harpeĭ cu claviatură o extensiune cromatică de 7 octave (v. *Clavi-harpă*). Tot acum cîţĭ va anĭ în urmă un brevet de invenţiune a fost luat în Germania şi Austria pentru o *claviatur-harfe* de factorul Ign. Lütz, din Viena.

Există un mare număr de metode de H. între cari maĭ reputate sînt acele de Cousineau, Gatayes, Pollet, Bochsa, Desargus, Nadermann, Dizi, T. Labarre, Prumier ş. a.

H. armonică a fost numit în 1809 de Keyser din Lille un instr. în care coardele puteau după voĭe fi pişcate direct cu degetele sau lovite de cĭocanaşe, prin ajutorul uneĭ claviaturĭ.

H. ditală v. *Dital-harp*.

H. Chitara v. *Chitară II*.

H. eolică sau *eoliană* ĭe un aparat ce nu are de comun cu H. decît numele. Ie o specie de cutie, maĭ mare sau maĭ mică, în care sînt întinse un număr de coarde de aceĭaşĭ lungime acordate în unison. Expusă la acţiunea vîntuluĭ, un mic curent face să vibreze coardele, maĭ întâĭ în unison, apoĭ, îndată ce puterea curentuluĭ creşte, sunetele variază, producînd acorduri, cari dacă nu sînt tocmaĭ muzicale, nu sînt însă lipsite de orĭ ce farmec, şi produc un efect straniu. Cînd sînt dispuse maĭ multe de aceste aparate la distanţe apropiate unele de altele, ĭele se interpelează, îşĭ respund producînd un efect foarte distractiv. Aceste aparate se întrebuinţază maĭ cu samă în Anglia, prin grădinĭ. Origina harpeĭ eolice se suĭe departe, la Sf. Dunstan (sec. 1) şi chĭar la regele David, care-şĭ găsea inspiraţiunile poetice sub influenţa armoniilor cereşti ce în zorĭ adierea zefiruluĭ scotea din H. sa suspendată la fereastră. Totuşĭ inventator real pare a fi călugărul At. Kircher (sec. 17). Se citează o H. e. gigantică, construită către 1785 de abatele Gattoni, la Como, a căreĭa coarde, în număr de 15, nu aveau maĭ puţin de 100 m. lungime! Pope (1792),

H. C. Kock (1800), perfecţionară invenţiunea luĭ Kircher. Pe principiul harpeĭ eolice s'a cercat a se construi diferite instr.-e muzicale, adică în cari sunetul ĭera produs de coarde puse în vibraţiune printr'un curent de aer: *Anemocord*, *Piano eolic* ş. a. Savantul muzicograf francez I. G. Kastner a consacrat harpeĭ eolice un volum: *la Harpe d'Eole et la musique cosmique* (Paris 1856).

In armoniu se dă numele de *H. e.* unuĭ joc oscilant (v.) analog cu *vocea cerească*, dar diferind prin timbru. Prima aplicaţiune a fost făcută de factorul parizian V. Mustel în 1854.

H.-laută, acelaşĭ instr. cu *Dital-harpe* (v.).

H.-liră (fr.: *Harpo-lyre*) a fost numit către 1829 de Solomon, profesor la Besençon un instr. cu 21 de coarde întinse pe 3 gĭturĭ ale uneĭ lăzĭ de resonanţă. Cele 6 coarde ale gĭtuluĭ mijlociu dădeau acordul chitareĭ, ĭar celelalte două gĭturĭ aveau unul 7 coarde învălite şi celalt 8 coarde de intestine. Instr.-ul avea o mare extensiune şi prezinta resurse nouă.

Harpège (fr.) *Harpeggio* (it.) v. *Arpegiu*.

Harpicorde (fr.) v. *Arpicord*.

Harpinella (lat.) v. *Arpaneta*.

Harpist ĭe acel ce cîntă din harpă.

Harpo-lyre v. *Harpă-liră*.

Harpsi-chord, *Harpsi cord* sau *Harpsi-con*, (engl.) vechĭe nume date clavecinuluĭ în secoliĭ trecuţĭ.

Harpu, instr. finlandez, acelaşĭ cu *Cantelo* (v.).

Hart (germ.)=aspru, întrebuinţat une orĭ în acelaşĭ sens cu *major* (*dur*). *H.-verminderter*= major-micşurat, epitet dat de unĭĭ autorĭ acorduluĭ cu terţă majoră şi quintă micşurată.

Hasor sau *Hazur* v. *Asor*.

Hatamo, timbală abisiniană.

Haupt (germ.) = principal, fundamental. Pentru cuvintele compuse a căuta cuvintele pe lîngă care ĭe pus.

Hausse (fr.), călcaĭul arcuşuluĭ instr.-elor de coarde.

Haut (fr.) = înalt, acut.

H.-bois=*oboĭ*.

H.-dessus = sopran acut.

Haute-contre se numea în Fr. o specie de altiştĭ sau maĭ bine zis de tenorĭ suind foarte sus. In operile luĭ Lulli, Rameau, Gluck se întîlnesc soluri pentru această voce şi Dumeny, Jélyotte, Legros, Lainé au fost ceĭ maĭ renumiţĭ dintre ceĭ ce le ţineau. De la Rossini această voce a fost scoasă din teatru.—In sec. 17 a fost numită *H.-c.* şi o specie de violă.

Haute-taille = tenor înalt. — In sec. 17, o specie de vĭolă.

Havanera v. *Habanera*.

Hazur v. *Asor*.

H dur, în terminologia germană, = *si* major.

Heang-teih, instr. cu ancie dublă şi tub conic, specie de o-

boĭ de lemn cu capătul superior şi pavilionul de metal; ĭe instr.-ul favorit al Chinezilor, cari-l întrebuinţază la nunţĭ şi la înmormîntărĭ. Deschiderea succesivă a celor 8 borte laterale dă gama diatonică majoră fa_3—fa_4 plus un semiton (fa_4 ♯). Lungime totală 46 cm. Ie numit şi *Hsiang-ti*.

Hedicomos v. *Edicomos*.

Heerhorn (germ.), corn de semnal al vechilor Germanĭ, uzitat în armată.

Heirat, fluĭer arab.

Helicon v. *Elicon*.

Helis (gr.: χέλυς)=ţastă de broască, nume dat cîte o dată lireĭ, a căreĭa ladă sonoră ĭera adese făcută dintr'o ţastă de broască. Din aceĭaşĭ cauză acest instr. ĭera numit şi la Romanĭ *Testudo* (v. Grecĭ.).

Hembra (sp.) = femeĭe, v. *Castanete*.

Hemi v. *Emi*.

H.-diapente v. *Emidiapente*.

H.-ditonus v. *Emiditonos*.

Hemiola v. *Emiolie*.

Hemiopos (gr.: ἡμίοπος), mic fluĭer grec.

Hemitonium (lat.), din gr. = semiton.

Henonic v. *Kenonic*.

Heptacord v. *Eptacord*.

Hero.... v. *Hiero*.....

Heruvic, cîntarea cea maĭ solemnă şi maĭ importantă a liturgieĭ bisericeĭ orientale. Se cîntă de cîntăreţĭ sau de cor parte înainte, parte după aducerea sfintelor darurĭ, cam pe la mijlocul liturgieĭ marĭ sau la începutul liturgieĭ credincĭoşilor (v. *Liturgie*). Textul obicĭnuit al acestuĭ imn ĭe:

1) Cari pe heruvimĭ cu taĭnă închipuim.

2) Şi ceĭ de viaţă dătătoareĭ Treimĭ, întreit sfîntă cîntare aducem.

3) Toată grija cea lumească, acum să lepădăm.

4) Ca pre imparatul tuturor să primim, pe cel nevăzut, încunjurat de cetele îngereştĭ. Aliluĭa, aliluĭa, aliluĭa.

La unele serbătorĭ, ca la joĭa şi sîmbăta mare, la liturgia sf. Grigore, sînt alte texte, dar acestea se prezintă numaĭ excepţional.

Muzica corală pentru acest imn, căruĭa compozitorĭĭ ĭ-au dat totdeauna cea maĭ mare îngrijire şi de care maĭştrĭĭ din şcoala rusă (Bortnĭanski, Bahmetef, Simonovski ş. a.) ne prezintă minunate specimene, se compune de obiceĭ dintr'o frază maĭ mult sau maĭ puţin desvoltată, cîntată rar, care frază ĭe repetată adese, aproape neschimbat, pentru toate cele treĭ fraze d'întăĭ ale textuluĭ. Alte orĭ fie care frază a textuluĭ îşĭ are fraza sa muzicală deosebită, sau cel puţin fraza a treĭa se deosebeşte de celelalte două. După aceste treĭ fraze, în timpul căroĭa în biserică se cadeşte, preoţiĭ ĭes cu darurile şi zic pomenirĭ, la cari corul respunde *Amin*. Terminîndu-se aceste rugăcĭunĭ corul ĭea fraza a

patra a textului, zicînd-o sau pe una din frazele de mai sus, care naturalminte din cauza lungimei textului trebue a fi mai desvoltată, sau chiar pe o frază nouă, încheiînd în ambele cazuri cu *Aliluia*. In general, toată această parte finală (fraza a patra) ie într'o mişcare mai repede decît părţile precedente. H.-ul pare a fi în uz în biserică de prin sec. 4.

Hes, nume dat cîte o dată în terminologia germană notei *si* bemol, numită de obicei B.

Heses, în terminologia germană = *si* ♭♭.

Heteron v. *Eteron*. Semnul seu ie .

Heteros v. *Eteros*.

Hexacord v. *Exacord*.

Hialemos v. *Trenii*.

Hibride, epitet dat de unii autori gamelor formate din tetracorde de deosebite specii. Astfel gama minoră ie o gamă hibridă.

Hichi-richi, instr. japonez, făcut dintr'un tub cilindric de bambu sau alt material şi cu ancie dublă. Acelaşi instr. în China se numeşte *Pi-li*. Se fac în diferite dimensiuni.

Hidraula (gr.: ὕδραυλος, lat.: *organum hydraulicum*) specie de orgă a căreï invenţiune ie atribuită luï Ktesibios din Alexandria (Egipet), către 180 înainte de era noastră. După descripţiunile ce fac Heros din Alexandria, Vitruv şi Ateneu, H. iera un instr. cu claviatură a căreïa taste pare că ierau puse în acţiune cu multă uşurinţă, cu un număr destul de mare de tuburi de aramă, în care curentul necesar producţiuneï sunetelor iera regulat prin presiunea apeï. Nu se poate însă preciza care iera modul de acţiune a apeï pentru a provoca curentul, cu atît mai mult că după unii autori în unele orgi apa iera înlocuită prin vapori.

In Evul mediu mulţi autori fac încă menţiune despre orga hidraulică, care se menţine atît în Orient cît şi în Occident alături de orga pneumatică, pănă prin sec. 11. (v. *Orgă*).

Hidşaf sau *Hidschaf*, mod arab corespunzînd oare cum serieï: *do-re-mi* ♭*-fa-sol-la-si* ♭*-do*. (v. *Macamat*).

Hieraules se numea la Greci (ἱεραυλής) fluierari întrebuinţaţi în serviciul divin.

Hieroschord, nume dat în 1830 de Schmidt, din Greifswald la o specie de monocord destinat a servi de călăuz voceï în studiul cîntului. O claviatură de două octave punea în acţiune o serie de tangente care determinau lungimea vibrantă a coardeï, pusă în acţiune printr'o specie de arcuş.

Hierodram, din gr. = dramă sacră, v. *Oratoriu*.

Hierofonos, nume dat la Greci (ἱερόφωνος) cîntăreţilor templului.—Factura modernă a dat numele de *H.* sau *Herofon* unuia din micele instr.-e cu lame de oţel, cu manivelă şi cu muzica

notată pe discurĭ de carton sau de metal perforate.

Hifthorn sau *Hüfthorn* (germ.) mare corn de vînătoare făcut dintr'un corn de animal. De obiceĭ se poartă anînat printr'un cordon de gît, spînzurînd astfel pe şold, de unde numele (*Hüfte* = şold).

Him v. *Hiven.*

Himeneu v. *Imeneu.*

Himenos v. *Imeos.*

Himn v. *Imn.*

Himnerofon, sau *Hymnerophon* nume dat de mecanicul danez Riffelsen, în 1812, unuĭ instr. în care sunetele ĭerau produse de o serie de discurĭ metalice, prin rotaţiunea unuĭ cilindru.

Hipati sau *hipate* nume dat la Grecĭ (ὑπάτη) notelor celor maĭ grave din cele două teracorde *meson* şi *hipaton* (ὑπάτων) care însuşĭ se dădea tetracordului celuĭ maĭ grav. (v. *Grecĭ*).

Hiper, particulă greacă (ὑπέρ) ce se adaugea pe lîngă uniĭ terminĭ muzicalĭ şi corespunzînd particuleĭ moderne *supra.* Pusă pe lîngă un interval, arăta că acel interval ĭera considerat în sus. Astfel *h.-diapason, h.-diapente, h.-diatesaron, h.-ditonos* exprima *octava, quinta, quarta, terţa superioară.* Pus pe lîngă un nume de mod, se raportă la scărĭ transpuse, exprimînd de obiceĭ scara transpusă cu o cvartă maĭ sus.

Hiperboleon (ὑπερβολαίων) numeau Grecii (v.) tetracordul cel maĭ acut al sistemuluĭ lor.

Hiperdiazeuxis se numea la Grecĭ (v.) separaţiunea (v. *Diazeuxis*) de o octavă între cele două tetracorde *hipaton* şi *hiperboleon.*

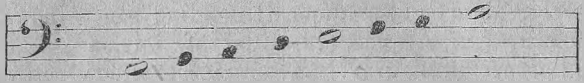
Hipo, prep. greacă (ὑπό) ce se adăuga pe lîngă uniĭ terminĭ muzicalĭ şi corespundea prep. moderne *sub.* Pusă pe lîngă un interval, arăta pogorîrea. Astfel *h.-diapason, h.-diapente, h.-diatesaron, h.-ditonos* exprima *octava, quinta, quarta, terţa inferioară.* Pusă pe lîngă numele unuĭa din modurile principale, indica modul aflător cu o quintă maĭ jos. Astfel de ex. *dorică* ĭera octava mi_2-mi_3, *hipodorică* ĭera octava la_1-la_2. In scările transpuse însă şi în tonurile bisericeştĭ ale Evuluĭ mediu, H. indica scara cu o quartă maĭ jos. Astfel dacă scara *dorică* transpusă ĭera fa_2—fa_3 (cu 5 bemolĭ) scara *hipodorică* corespunzătoare ĭera do_2-do_3 (cu 3 bemolĭ); în tonurile bisericeştĭ, *doric* se numea primul ton, octava re_2-re_3, *hipodoric* ĭera al doilea, octava la_1-la_2.

Hipocritica se numea la Grecĭ (v.) partea muziceĭ care se ocupa cu arta dramatică, atît în ce priveşte declamaţiunea şi cîntul, cît şi în ce priveşte mişcările şi mimica.

Hipodiazeuxis se numea la Grecĭ intervalul de o quintă format dintr'un tetracord şi tonul de desunire (v.) ce separa tetracordele *hipaton* şi *diezeugmenon* sau *meson* şi *hiperboleon.*

Hipodorian sau *Hipodoric*, nu-

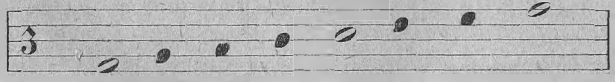
me dat la Grecĭ (ὑποδώριος) şi în cîntul plan (lat.: *hipodorius*) moduluĭ sau specieĭ de octave



Acest mod ĭera calificat de ceĭ vechĭ ca „mîndru, superb, sincer, simplu, măreţ, de o sonoritate gravă". Unĭĭ autorĭ îl numesc şi *eolic* (v.). Modul minor modern nu ĭe decît H.-ul căruĭa i s'a alterat gradul 7 pentru a avea sensibilă, schimbîndu-se astfel şi caracterul. In psaltikie se dă numele de H. glasuluĭ al cincilea, lăturaşul glasuluĭ întăĭ: în practică însă atît glasul întăĭ, cît şi al cincilea, cît şi acele al treilea, al patrulea şi al şaptelea nefiind decît minorul fără alteraţiunea graduluĭ 7 nu sînt altă ceva decît H.-ul. Astfel multe melodiĭ populare (între cari şi „Deşteapta-te Romîne") şi cîntărĭ religioase sînt în acest mod. In cîntul plan faĭmoasa melodie *Dies irae* (v.) şi unul din fragmentele de muzică antică parvenite pănă la noĭ, acel atribuit luĭ Pindar, sînt încă în H. Compozitorĭĭ modernĭ asemenea s'au servit de acest mod, unĭĭ în fragmente maĭ importante (Berlioz în *l'Enfance du Christ*, Saint Saëns în *les Noces de Prométhée*, Gounod în balada din *Faust* ş. a.) alţiĭ întrebuinţînd numaĭ cadenţa h.-ă (Berlioz în Invocaţiunea natureĭ din *la Damnation de Faust*, A. Thomas în cîntecul groparilor din *Hamlet* ş. a.).

Hipoeolian sau *hipoeolic*, unul din vechile modurĭ grece, al patrule după nomenclatura luĭ Alipius, numit încă şi *hipolidian* grav. In cîntul plan, după Glarean, ĭera tonul al unsprezecelea, plagalul eolianuluĭ, cu alte cuvinte scara mi_2—mi_3 cu finala la_2.

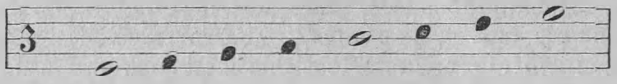
Hipofrigian se numea la Grecĭ (ὑποφρύγιος) specia de octavă



cu alte cuvinte gama luĭ *sol* cu *fa* natural, gama majoră fără notă sensibilă. Iera calificat de ceĭ vechĭ ca „pasionat, entusiast, religios, estatic". Iera numit şi *ionic*. Deşi se pretează admirabil armonizăreĭ, maĭ nu sînt exemple de întrebuinţarea luĭ la compozitorĭĭ modernĭ. In schimb multe melodiĭ populare şi melodiile cîntuluĭ plan din tonurile 7 şi 8 sînt în acest mod. Numaĭ în cîntul plan numele de *hypo-phrygius* se dă tonuluĭ al patrulea, scara luĭ *si* cu finala *mi*. In psaltikie numele de H. ĭe dat glasuluĭ 7.

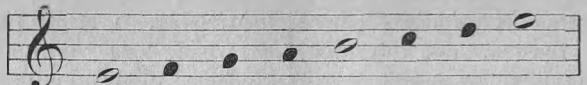
Hipoiastian, *hipoionian* sau *hipoionic*, unul din vechile moduri grece, al doilea după nomenclatura lui Alipius, numit şi *hipofrigian* grav. In cîntul plan s'a numit tonul al doisprezecelea, scara lui *sol* cu finala *do*.

Hipolidian sau *hipolidic* nume dat în muzica greacă (ὑπολύδιος) specie de octavă



cu alte cuvinte scara lui *fa* (cu *si* natural). Iera singura gamă greacă bazată pe tonică şi avînd o sensibilă. Prezenţa tritonului format cu tonica (*fa-si*) dă acestui mod un caracter aspru şi i-a valorat epitetele de „bahic, îmbătător". Filosofii nu-l gustau de loc şi Platon îl alungă fără cruţare din republica sa. In muzica populară şi la compozitorii moderni exemplele sînt mai rare decît pentru *hipodorian*; în schimb ie unul din modurile întrebuinţate de Beethoven: în celebrul adagio din quartetul 15. Introducerea lui *si* ♭ în gama H.-ă a dat naştere tonalităţei moderne. In cîntul plan (lat.: *hipolydius*) s'a numit tonul al 6-le, scara lui *do* cu finala *fa*, iar în psaltikie glasul al 6-le, cromatic oriental.

Hipomixolidian, la Grecî (v.) se numea scara



Se confunda cu doricul. In cîntul plan s'a numit astfel (lat.: *hypomixolidius*) tonul al 8-le. scara lui *re* cu finala *sol* iar în psaltikie glasul al 8-le (*hipomilesian*).

Hipoproslambanomenos se numea la Grecî o notă adăugată mai jos de *proslambanomenos*, cu alte cuvinte un sol_1, care a dat numele seu, Γ, întregului, sistem muzical (v. *Gama*).

Hiposinafe (gr.: ὑποσυναφή) se numea la Grecî legătura a două tetracorde printr'un al treilea care avea cu fiecare cîte o notă comună. Aceasta se întîmpla cu tetracordele *hipaton*, (*si-do-re-mi*) *meson* (*mi-fa-sol-la*) şi *sinemenon* (*la-si* ♭-*do-re*).

Hiposkenion (ὑποσκήνιον) se numea în teatrul grec partea de sub scenă rezervată maşinăriilor.

Hipostas v. *Ipostas*.

Hipsil v. *Ipsil*.

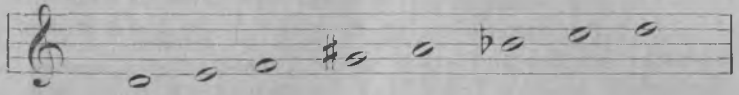
Hirou-clasma v. *Ipostas*.

Hîrtia întrebuinţată în muzică ie linietă cu portative fie dispuse la distanţe egale, fie împărechiete cite 2, pentru muzica de piano sau harpă, sau grupate cîte 3, pentru voce sau un instr. cu acompaniament de piano, şi

alte dispoziţiunĭ. In comerţ se poate găsi hîrtie cu 8 pănă la 30 de portative pe pagină, şi în diferite mărimĭ. Se deosebesc 2 formate: *francez*, cînd înălţimea ĭe maĭ mare decît lăţimea, şi *italian* sau *oblong*, în cazul contrar.

His, în terminologia germ.-ă = *si* diez.

Hisar, în psaltikie, numele uneĭ ftorale, a căreĭ semn ĭe ; se pune pe *ke* şi are de efect a face pe *di* diez şi pe *zo* ifes, transformînd scara diatonică într'o scară *enarmonică* (v.) care ĭea însă-şĭ numele de H. Aceasta scară ar corespuude pănă la un punct scăreĭ



numaĭ teoricianiĭ consideră pe *di* diez ceva maĭ sus de *sol* ♯ şi pe *zo* ifes. ceva maĭ jos, aşa că aceste treĭ sunete ar forma un grup foarte strîns (v. *Glas*), o specie de amalgamă.

Hiscen v. *Hiuen*.

Hisis, în terminologia germ.-ă = *si* dublu diez.

Histrion (fr.), cuvînt de origină etruscă, servea la Romanĭ (lat.: *histrio*) pentru a denumi o specie de actorĭ primitivĭ cari reprezintau piese numaĭ prin ajutorul dansuluĭ şi al schimelor. La 364 înainte de Era noastră ĭeĭ apar pentru prima oară la Roma, veniţĭ din Etruria pentru a lua parte la jocurile romane (*ludi romani*). Maĭ tîrziu au început a reprezinta farse cu cîntece şi acompaniaţĭ de fluĭere. Cînd însă au început a se juca piese regulate (pe la 237 în. de Chr., prin Liviu Andronicus), histrioniĭ au dispărut, remînîndu-le numaĭ numele aplicat actorilor în sens batjocoritor.

Hitoiokiu, specie de fluĭer japonez (v. *Teki*).

Hiuen, *Hiven* sau *Him*, instr. chinez, de origină foarte vechie (după spusa cronicarilor chinezĭ de aproape 50 de secolĭ), de o formă ovală, construit în teracotă; are o deschizătură pentru însuflat aerul şi maĭ multe pentru variarea sunetelor, cari maĭ cu samă în registrul grav pare că au un timbru foarte melodios. Ie un străbun al *Ocarineĭ*.

Hlzbl., în partiţiunĭ germ.-e, presc. în loc de *Holzblassinstrumente* = instr.-e de suflare fabricate în lemn.

H moll, în terminologia germ.-ă = *si* minor.

Ho v. *Ceng*.

Hoboe v. *Oboĭ*.

Hocetus, *Hochetus*, *Hoquetus*, *Ochetus* ş. a., denumirĭ date în Evul mediu unuĭ artificiu al arteĭ cîntuluĭ, care consta în aceĭa că nu se dădea noteĭ valoarea ĭeĭ întreagă, ci trunchĭată, urmată de o pauză, ca

un pronunţat *staccato*, ceĭa ce se asemana cu un sughiţ. In sec. 15 ĭera dispărut, căcĭ Tinctor nu-l maĭ menţionează.— Tot acest nume s'a dat şi unor compoziţiunĭ în 2 sau 3 vocĭ, în care textul ĭera hăcuit oare cum (W. Odington: dum unus cantat, alter tacet), specie de jucăriĭ ale contrapunctiştilor din sec. 12 şi 13, una din cele maĭ vechĭ forme muzicale ale căreĭ urme se văd în forma engleză numită *Catch* (v.).

Hohlflöte (germ.) joc de orgă, de 8 sau 4 p., maĭ rar de 16 sau 2 p.

Holzblassinstrumente (germ.), = instr.-e de suflare construite în lemn.

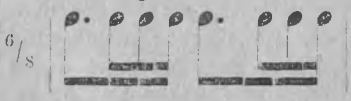
Holzharmonika (germ.) = *Xilofon* (v.).

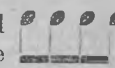
Homophonie (fr. şi germ.) v. *Omofonie*.

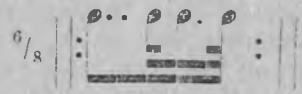
Hopser (germ.) = galop (v.).

Hoquetus v. *Hocetus*.

Horă, arie şi dans popular. Se dansează în cerc de maĭ mulţĭ, barbaţĭ şi femeĭ, ţinindu-se de mînă şi făcînd ciţĭ-va paşĭ la dreapta, ciţĭ-va paşĭ la stîngă, într'o mişcare liniştită, întreruptă din cînd în cînd de tropăiturĭ forţate sau de chiuiturĭ; lăutariĭ însoţesc de multe orĭ aria dansuluĭ cu cuvinte. Origina acestuĭ dans se pĭerde în vechime şi deja la Greciĭ anticĭ cuvîntul *Horos* (χόρος) însemna atît *cor* cît şi un dans executat de un mare număr de persoane cîntînd. Muzica horelor populare se compune din unul sau două periode de cîte opt tacte în $^6/_8$, într'o mişcare moderată (♩.=68) şi cu ritmul



De la fluĭer, scripcă şi cobză hora a trecut la aristocraticul piano, care are azĭ la noĭ un bogat repertoriu de hore. Măsura $^2/_4$ şi ritmul  aplicat unor hore ĭe greşit însă; cît pentru ritmul



ĭe exagerat şi nu se potriveşte de loc cu mersul trăgănat al horeĭ.

Horagia v. *Cor* şi *Choragus*.

Horagion (gr.: χοράγιον) v. *Choragium*.

Horagos (gr.: χοραγός) v. *Cor* şi *Choragus*.

Horaulos (gr.: χοραύλης) v. *Choraula*.

Hordotonon (gr.: χορδοτόνον) v. *Chordotonon*.

Horeia (gr.: χορεία) v. *Chorea*.

Horegia (gr.: χορεγία) v. *Cor* şi *Choragus*.

Horegos (gr.: χορηγός) v. *Choragus*.

Horeios (gr.: χορεῖος) v. *Choreus*.

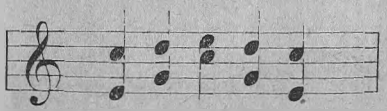
Horeuma (gr.: χόρευμα), evoluţiunea coruluĭ pe scenă în teatrul grec.

Horeutes (gr.: χορευτής) = corist.

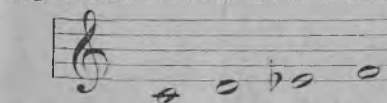
Hori sau *Hoti*, imn indian în în onoarea luĭ Crişna (v. *India*).

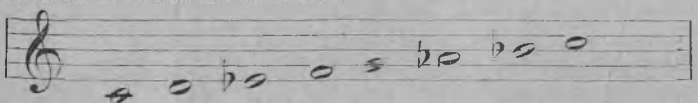
Horiambos (gr.: χοριαμβος) v. *Choriamb*.

Horifeu v. *Corifeu.*
Horn (germ. şi engl.) = corn.
Hornbugle (engl.) v. *Bugle.*
Hornist (germ.) = cornist.
Hornmusik (germ.) = fanfară, în sensul de bandă.
Hornpipe (engl.), instr. cunoscut numaĭ după nume. Tot astfel a fost numită o arie de dans uzitată maĭ cu samă în sec. trecut, în măsura $^3/_2$ cu ritmul sincopat sau $^4/_4$ cu ritmul



Hornquinten (germ.), nume dat de uniĭ teoricianĭ quintelor directe de genul





Hoti v. *Hori.*
H quadrat, vechĭe denumire a becarului aplicat luĭ *si* (v. B).
Hroa (gr.: χρόα) = coloare, numeau Grecii dispoziţiunea gradelor mobile în tetracord, ceĭa ce determina genul.
Hroma v. *Croma.*
Hromatic v. *Cromatic.*
Hsiang-ti v. *Heang-teih.*
Huara-puara, sau *Huayia-puhura*, specie de naĭ, făcut de pĭatră, găsit în săpăturele de la Palanke.
Huayalaca, specie de fluĭer peruvian.
Huchet (fr.), mic corn de apel, uzitat maĭ cu samă în sec. 15 şi 16.
Hu-cin, instr. chinez, analog cu ravanastron al Indienilor.
Hue huelt, specie de darabană a vechilor Mexicanĭ.
Hu-hu v. *Ur-heen.*
Huits-pieds (fr.) = opt picĭoare, epitet ce se dă cîte o dată orgelor a căror cel maĭ grav joc ĭe de 8 p., pogorînd prin urmare până la do_1
Hula, mică darabană indiană.
Hümmelchen (germ.), după Prätorius (*Syntagma*, 1619) ĭera una din varietăţile de cimpoĭ uzitate în Germania pe acel

timp, şi anume avînd hargurile acordate fa_3 şi do_4 şi carava dînd scara dintre fa_4 şi fa_5.

Huno-fui. specie de *Ceng* (v.) uzitat în Japonia, avînd 26 de tuburĭ. Ie pare cea maĭ mare varietate.

Hunting-horn (engl.) = corn de vînătoare.

Hüpfel-polka (germ.)=Polca saltată, v. *Polka-tremblante.*

Huruk sau *Huruka* (beng.) specie de darabană indiană, cu lada în forma unuĭ ceasornic de năsip; membranele sînt întinse prin ajutorul unuĭ sistem de sforĭ.

Husein v. *Hosein.*

Hwang-teih, trompetă chineză, formată din două sau treĭ tuburĭ întrînd unul în altul, ca acele ale uneĭ ochĭane. De obiceĭ dă 2 sau 3 sunete din seria armonicelor.

Hydraulis v. *Hidraula.*

Hymenée (fr.) v. *Imeneu.*

Hymne (fr.) v. *Imn.*

Hy. . . . v. *Hi.*

Hzb, în partiţiunĭ germane, presc. în loc de *Holzblassinstrumente.*

I articolul plural it. bărbătesc.

Iagdhorn v. *Jagdhorn.*

Iagertrommet v. *Jägertrommet.*

Iakumo-koto, instr. japonez, specie de *Koto* (v.) cu 2 coarde.

Ialemos numeau Grecii (ἰάλεμος) un cînt funebru (v. *Trenii*).

Iamato-koto, instr. japonez, specie de *Koto* (v.) cu 6 coarde.

Iamb, picior poetic format dintr'o silabă scurtă urmată de una lungă ⏑ –; în muzică ie o formă anacrusică:

Iang-kin, instr. chinez, specie de ţimbală, format dintr'o ladă sonoră trapezoidală, pe care sînt întinse un număr de coarde, de obicei 28. Aceste coarde sînt împărţite prin ajutorul a 2 scaunaşe aşezate transversal e ladă. Sunetele sînt produse prin lovirea cu 2 baghete. Ie un instr. de origină modernă, de unde numele (= Kin străin). Unii autori îl numesc încă *Tseng.*

Ianiceri v. *Meterhanea.*

Iaponia v. *Japonia.*

Iastian, sau *iastic,* întrebuinţat în acelaşi sens cu *ionian* (v).

Icitali v. *Tanbur.*

Icos v. *Condac.*

Ictenie v. *Ectenie.*

Ictus (lat. = lovitură) cuvînt întrebuinţat pentru a denumi accentul iniţial şi cel final al unui ritm; trebuie a-l deosebi de *tesis,* care ie accentul tare al fie cărui tact şi cu care chiar poate să nu corespundă, *ictus* putînd cădea pe ori ce timp al tactului.

Ideie, în muzică ie o frază sau un simplu motiv ce serveşte compozitorului la construirea unei compoziţiuni. Facultatea de a crea idei noi, originale ie un preţios dar făcut de natură unor privilegiaţi şi în general ie cu atit mai greu pentru un compozitor a deosebi însuşi dacă o ideie ie originală sau o reminiscenţă, cu cît găseşte o reală plăcere în a se înşăla singur, făcîndu-şi iluziunea că a creat-o. Se văd însă compoziţiuni cari, deşi bazate pe idei străine (motive populare ş. a.) sau pe simple reminiscenţe involuntare, prin arta cu care sînt expuse şi desvoltate aceste idei şi prin situaţiunele în cari sînt aduse, devin cu mult superioare compoziţiunilor însăşi din cari sînt împrumutate; astfel se poate spune chiar că arta muzicei moderne constă mai mult în

variaţiunea expunereï şi a desvoltăreï ideilor, în bogaţia legăturelor armonice ce le însoţesc, în combinaţiunile cu adevărat nesfîrşite ale paleteï orchestrale. Totuşï banalitatea ideilor sau lipsa lor de orï ce originalitate scade enorm valoarea artistică a uneï compoziţiunï şi compozitoruluï care nu simte în ïel această facultate creatrice şi, pentru a scrie, are nevoïe a *recurge* la ideï străine, i se poate spune cu drept cuvînt că şï-a greşit calea.

Ideomelar, colecţiune de cîntărï bisericeştï. Un I. a fost tipărit la noï de D. Suceveanul (Neamţ 1856) împreună cu Doxastrul.

Idilă, mic poem cu un conţinut cîmpenesc, pastoral. Unele compoziţiunï muzicale căutînd a face o astfel de descripţiune încă poartă numele de I. Imitaţiunea cîntuluï păserilor, a murmuruluï apeï curgînd, ecoul, sonoritatea fluïeruluï, a oboïuluï şi a cornuluï sînt mijloace obicïnuite ale muziceï descriptive cari nicï o dată nu-şï lipsesc ţinta în ast-fel de compoziţiunï.

Ieniceri v. *Meterhanea*.

Ifes sau *ifesis* (gr.: ὕφεσις = pogorîre) semn, ♭, din notaţiunea muzikieï, ftora (v.) ajutătoare care pus sub o vocală pogoară intonaţiunea noteï a doua cu un semiton; joacă prin urmare rolul bemoluluï. Un alt ifes, 𝄫, pogoară numaï cu $^1/_4$ de ton.

Il, artıcolul it. bărbătesc.

Ilăul a jucut un rol în istoria muziceï şi a acusticeï. In adevăr Nicomah din Gerasa (sec. 2) istoriseşte ca Pitagora ocupat fiind cu teoria raporturilor numerice ale intervalelor, trecînd pe lîngă o fierărie, aude loviturele ciocanelor succedîndu-se şi dînd diferite sunete, care sunete ïerau tocmaï în raporturï de quartă, quintă şi octavă; cercetînd găsi că se lucra asupra 4 ilaïe de diferite mărimï, pe care cîntărindu-le le găsi în raporturï de 1, $^3/_4$, $^2/_3$ şi $^1/_2$. Această legendă a fost reprodusă de la Nicomah de un mare număr de autorï şi chïar în sec. 16 M. Agricola o pune ca emblemă în titlul opuluï seu *Musica instrumentalis* (1529); numaï acustica modernă a dovedit inexactitatea ïeï. — In schimb muzica dramatică a timpurilor moderne a dat ilăuluï un loc în diferite scene, pentru culoare locală. Astfel l'a întrebuinţat Spontini în *Alcindor* (1823), Verdi în *Trovatoare* (1853) şi R. Wagner în *Rheingold*, (1869) unde în tabloul al 3-le 18 ilaïe acordate resună în dărăptul sceneï.

Ilustraţiune nume dat maï întăï de Liszt (fr.: *Illustration*) uneï fantaziï pe motive din opera *Hughenoţiï* de Meyerbeer, şi în urmă şi de alţiï altor aranjamente analoage.

Iluziï *muzicale*, nume sub care uniï autorï cuprind muzica descriptivă, imitativă, culoarea locală, caracteristicele tonalităţilor ş. a.

Imbroglio (it.=încîlceală) nume aplicat intrigeĭ unor pĭese de teatru şi chĭar unuĭ gen special de comedĭĭ în care diferitele scene astfel de încurcaturĭ formează, că prezintă publiculuĭ o adevărată enigmă din care nu-şĭ închipuĭe cum are să ĭeasă şi a cărei desnodamînt vine printr'o serie de peripeţiĭ neaşteptate unele maĭ hazliĭ decît altele. Acest gen de pĭese de care găsim exemplele în toate epocele arteĭ dramatice a procurat muzicanţilor subiectele multor librete de opere comice şi operete. — In teoria muzicală se dă acest nume complicaţiuneĭ provenite din amestecarea simultanee de măsurĭ deosebite, a căror accente se contrariază. Astfel, de ex. pe cînd o partidă sau un grup de partide ĭe în $^3/_4$ alt grup ĭe în $^4/_4$. In operile maĭştrilor se găsesc exemple clasice de astfel de I.

Imbucătură (fr.: *Embouchure*, germ.: *Ansatz*, *Mundstück*) în general ĭe partea unuĭ instr. de suflare pe care se aplică buzele instr.-istuluĭ. La flaute şi fluĭere, I. poartă în special numele de *gură* (v.), care poate fi o simplă tăĭetură practicată la capătul tubuluĭ (ca la caval) sau într'o latură (ca la flaut) sau un plisc (ca la fluĭerul propriu zis). La oboĭ, sarusofon, fagot, I. ĭe o *ancie* (v.) dublă, care se aplică direct la capătul tubuluĭ sau prin intermediarul unuĭ tub întors în formă de S, numit *bocal* (v.) ca la fagot. La clarnetă, saxofon ş. a. I. ĭe o *ancie* (v.) simplă, care se aplică direct la capătul tubuluĭ, cĭoplit în formă de *plisc* (v.).

Dar instr.-e cu I. se numesc în special acele, cari făcute dintr'un tub maĭ mult sau maĭ puţin lung sau dintr'un alt corp prezintînd o capacitate de aĭer, buzele instr.-istuluĭ, aplicate la capătul tubuluĭ, joacă rolul de ancĭĭ sonore, vibrează şi provoacă vibraţiunĭ în colona de aĭer, producînd sunetul.

Cel maĭ simplu şi cel maĭ vechĭu instr. cu I. ĭe desigur conca (v.) marină, în care buzele aplicate direct provoacă sunetul şi care a fost întrebuinţată din adîncă antichitate ca instr. de semnale. Tot astfel sînt unĭĭ cornĭ primitivĭ, la cari o simplă tăĭetură practicată la capăt serveşte de I. Dar la instr.-ele formate dintr'un tub de oare care lungime, I. are forma uneĭ micĭ leĭcĭ ce se adaptează la capătul tubuluĭ opus pavilionuluĭ. Iea joacă un mare rol în puritatea şi uşurinţa intonaţiuneĭ şi instr.-iştiĭ îĭ poartă mare grijă. Partea cea maĭ largă a acesteĭ I. poartă numele de *basen*, ĭar cea maĭ îngustă, de unde începe lungimea proprie a tubuluĭ instr.-uluĭ, *grăunte*. Forma ĭeĭ influenţează mult asupra timbruluĭ instr.-uluĭ şi aceasta ĭe uşor de înţeles cînd ne gîndim ca în ĭea îşĭ ĭeau naştere undele sonore. Basenul emis-

feric şi grăuntele în unghĭu, al trompeteĭ, contribuĭe a da acesteĭa timbrul ĭeĭ pătrunzător, strălucitor; cu cît unghĭul grăunteluĭ se rotunzeşte, basenul devine maĭ adînc, şi timbrul ĭe din ce în ce maĭ puţin pătrunzător, maĭ puţin strălucitor (trombon, cornet, saxhornĭ); timbrul ĭe din ce în ce maĭ moale, maĭ dulce cu cît basenul se apropie maĭ mult de forma conică a basenuluĭ cornuluĭ, al căruĭ grăunte ĭe atît de rotunzit că se confundă cu întrarea tubuluĭ, ceĭa ce concură a da cornuluĭ timbrul cel maĭ dulce din toate instr.-ele cu I.

Instr.-ele cu I., numite încă, deşi impropriu, instr.-e de alamă, pot fi *naturale* sau *cromatice*. In instr.-ele naturale făcute dintr'un tub, de corn, de lemn sau de metal, scara instr.-uluĭ ĭe formată din scara armonică a sunetuluĭ dat cînd tubul vibrează nedivizat în toată lungimea (v.) luĭ. Extensiunea acesteĭ scărĭ variază cu forma tubuluĭ şi chĭar cu abilitatea instr.-istuluĭ, care, în instr.-ele cu tubul lung, poate ajunge pănă la armonica 16 şi chĭar maĭ departe. Ie de observat aicĭ ca tuburile conice şi largĭ produc maĭ uşor fundamentala şi armonicele grave, pe cînd cele cilindrice şi înguste nu pot produce fundamentala, dau greu armonicele grave şi relativ cu uşurinţă pe cele acute.

Instr.-ele cu I. cu tubul relativ scurt, formate din coarne de animale, din lemn sau chĭar dintr'un tub de metal, ca *goarna* (v.), cari nu dispun decît de un mic număr de armonice grave, şi aceste îndepartate unele de altele, suind cel mult pănă la armonica 8, au fost întrebuinţate în toate timpurile numaĭ pentru semnale, la vînătoare, la resboĭ ş. a. Singur acele cari pot trece peste armonica 8 pot fi şi au fost utilizate de compozitorĭ; acestea sînt *cornul* (v.) şi *trompeta* (v.) cari, întrebuinţate din adîncă antichitate, de maĭ bine de un secol au luat în orchestră un loc aşa de important.

Cum însă aceste instr.-e naturale nu pot da decît o serie de sunete anumite, pentru a putea fi utilizate în toate tonurile, s'a imaginat a li se da tuburĭ de schimb, tuburĭ suplementare, cari, adaptîndu-se instr.-uluĭ, îĭ schimbă lungimea şi prin urmare fundamentala şi seria armonică (v. *Tub* de schimb.)

Aplicarea tubuluĭ de schimb însă cerînd timp, factorĭĭ au căutat şi au găsit mijloace pentru a modifica instantaneu scara armonică şi a transforma astfel instr.-ele naturale în instr.-e cu o scară cromatică, în instr.-e *cromatice*. Aceste mijloace au variat şi variază încă.

Astfel cel maĭ vechĭu, chĭar maĭ vechĭu decît tuburile de schimb, ĭeste *culisa* (v.) care

aplicată din Evul mediu trombonului, a fost aplicată, deși fără succes și trompetei. Apoi bortele laterale și cheile, aplicate la instr.-e de specia goarnei în același mod cum sînt aplicate clarnetelor, flautelor și celorlalte instr.-e de lemn; rezultatele însă nefiind satisfăcătoare, aceste instr.-e au dispărut (v. *Bugle*, *Cornet*). In fine mecanismul pistonilor (v.) care aplicat mai întăi cornului a fost aplicat neîntîrziat și trompetei și trombonului și care a reușit chiar din goarnă să producă o întreagă familie de instr.-e care formează baza bandelor de armonie și fanfare moderne (v. *Saxhorn*).

Imeneu se numea la Greci (ὑμέναιος) un cîntec de nuntă întonat de cortegiul ce ducea pe mireasă la locuința mirelui. (v. *Epitalam*). Hesiod zice ca I.-l ĭera cîntat de băeți și de fete împărțiți în două coruri, ĭar Omer spune ca „la lumina torțelor ĭerau conduși mirii prin oraș și pe strade resuna I.-l".

Imeos se numea la Greci (ἵμαιος) cîntecul celor ce scoteau apă din fîntîni.

Imitațiune (germ.: *Nachahmung*), artificiu de compoziție care constă în reproducerea de către o partidă a unui motiv propus deja de o altă partidă. Trebuie a deosebi I.-a de ceĭa ce se numește marșe melodice sau rozalii, cari sînt reproducerea unui motiv pe grade deosebite dar la o aceĭași partidă. Partida care propune motivul ĭea numele de *antecedent*, acea care îl reproduce, *consequent*. Se poate ca mai multe partide să reproducă succesiv un motiv dat, și atunci avem mai mulți consequenți. Se înțelege că propunerea și reproducerea trebuie să fie destul de apropiate pentru ca urechĭa să poată aprecia acest artificiu, și pentru a face mai marcantă întrarea consequentului ĭe bine a o preceda totdeauna de o pauză mai mare sau mai mică.

I.-a se poate face în unison sau la orĭ ce interval. Iea se zice prin mișcare *directă* sau *asemenea* cînd întervalelor suitoare ale antecedentului le corespund intervale suitoare în consequent, și vice versa; prin mișcare *contrară* sau *resturnată*, cînd intervalelor suitoare ale antecedentului le corespund intervale pogorîtoare în consequent și vice versa. I.-a se poate face încă prin *creștere* sau *agravare* (v.) sau prin *diminuțiune* (v.). și încă aceste diferite moduri se pot combina între ĭele astfel că putem avea *I. directă prin agravare*, *I. contrară prin agravare* ș. a. Vechii contra-punctiști deosebeau încă un mare număr de imitațiuni a căror caracteristice sînt lesne de înțeles: *I. întreruptă* sau *alla zoppa* (în consequent între fie care note se intercalează pauze); *I. în contra-timp* sau *sincopată*; *I. convertibilă* (v.); *I. periodică*,

reproducerĭ numaĭ de micĭ motive; *I. canonică, continuă, perpetuă, nesfîrșită, circulară, totală, legată*, cînd reproducerea se face asupra unor fraze întregĭ, de o întindere maĭ mare sau maĭ mică. Dintre toate cea maĭ curioază ĭera desigur acea *retrogradă* (v. *Cancricans*) cînd consequentul repetă pe antecedent luîndu-l de la ultima notă către început; se înțelege că acest gen de I. nu există de cît pentru ochĭ și ascultătorul nu poate să-și dea samă de ĭea.

Dintr'un alt punct de vedere I.-a poate fi *riguroasă, severă* sau *constrînsă*, cînd intervalele corespunzătoare sînt de aceĭașĭ specie în consequent ca și în antecedent, cu alte cuvinte cînd uneĭ secunde majore din antecedent ĭĭ corespunde în consequent o secundă tot majoră și așa maĭ departe. I.-a riguroase nu se poate face decît în unison sau octavă, și pănă la un punct în quintă sau quartă (evitîndu-se în antecedent întrebuințarea unor grade); în alte intervale ĭea aduce totdeauna modulațiunĭ. Cînd însă nu se ține samă de specia intervalelor, respunzîndu-se la o secundă majoră printr'o secundă minoră, la o terță minoră prin una majoră ș. a. I.-a ĭe maĭ mult sau maĭ puțin *liberă*, maĭ mult sau maĭ puțin *neregulată*. Libertatea poate merge pănă acolo că neținîndu-se samă de desenul melodic al antecedentuluĭ, consequentul nu reproduce decît desenul ritmic, ceĭa ce ne dă o simplă *I. ritmică*.

In perioda de înflorire a contrapunctuluĭ vocal arta imitațiunilor a luat o desvoltare de necrezut, pănă la așa punct că pare că muzicanțiĭ nu aveau altă țintă în scrierile lor decît de a face imitațiunĭ. Astfel că această periodă ne-a transmis unele compozițiunĭ carĭ trebuĭe să le considerăm maĭ de grabă ca jocurĭ scolastice pentru a încerca răbdarea decît ca lucrărĭ de artă. Ca o consecință artistică însă a arteĭ imitațiunilor ĭe *canonul* (v.), care nu ĭe altă ceva decît o I. continuă și cîte o dată chĭar perpetuă, *Fuga* (v.) și stilul fugat, carĭ nu se bazează decît pe I.

In muzica modernă I.-ile joacă un rol foarte important și țin mare loc, dar ĭele sînt maĭ mult considerate ca un mijloc de figurațiune, ca un mijloc de a face maĭ interesant mersul armonic, decît ca însușĭ ținta și intențiunea compozitoruluĭ.

Imitativ, epitet dat stiluluĭ unuĭ gen de muzică *descriptivă* (v.) bazat pe reproducerea, într'un mod maĭ mult sau maĭ puțin artistic, a deosebite fenomene naturale sau alte efecte de un caracter maĭ mult sau maĭ puțin pitoresc. Vĭĭitul vîntuluĭ, murmurul pîrăuluĭ, tictacul moreĭ, cîntecul păserilor, galopul caluluĭ și atîtea altele sînt efecte pe care compozitorĭĭ au

căutat a le reproduce şi le-au reprodus cu maĭ mult sau maĭ puţin succes.

Deja în sec. 9 vedem pe Notker Balbulus (840—912) spunînd că s'a inspirat în unele din imnele sale de astfel de fenomene naturale, ca tictacul moreĭ (în „*Sanctus Spiritus adsit nobis gratia*“) ş. a. Imitaţiunea cînteculuĭ păserilor ĭe de o dată şi maĭ vechĭe, căcĭ o găsim deja la liricĭi grecĭ. Dar lăsînd la o parte aceste periode nebuloase şi ocupîndune de perioda modernă a muziceĭ, deja la contrapunctiştiĭ din sec. 16 găsim muzica descriptivă într'o stare destul de desvoltată şi cu efecte imitative: cîntecul paserilor, diferite strigăte, grozăviile resboaĭelor ş. a. şi unul din ceĭ maĭ de valoară muzicanţĭ aĭ acesteĭ periode, Cl. Jannequin scrie o întreagă serie de citece în 4 sau 5 vocĭ imitînd cîntecul paserilor, descriind vînătorĭ, resboĭe ş. a. (v. *Franţa*). Maĭ tîrziu, în sec. 17, compozitoriĭ cercară a merge şi maĭ departe, introducînd alăturĭ cu păserile sbĭeretul diferitelor animale; apoĭ murmurul codrilor şi al pîrăĭelor, picuratul ploĭeĭ, tunetul, furtuna toate găsiră loc în încercările descriptive ale compozitorilor, dintre cari unĭĭ căzură într'un adevarat exces, pănă la aceĭa a nu putea spune într'un text cuvîntul „pogorît“ fără a-l însoţi în muzică de o trăsătură pogoritoare, contrarul pentru cuvîntul „rîdicat“ sau altele analoage.

Nu poate fi nicĭ o îndoĭală, aceste exageraţiunĭ sînt desigur condemnabile. Dar, atît cît efectele întrodu-se nu ĭesă din cadrul arteĭ, cînd nu sînt decît imitaţiunĭ, repoduceră, prin mijloace *muzicale*, ale unor circumstanţe caracteristice de fapt sau convenţionale (v. *Culoare* locala) şi nicĭ de cum însăşĭ realizarea acestor circumstanţe, ĭele nu pot desigur decît concura la expresiune, şi prin întroducerea lor, bucata muzicală, fie de muzică dramatică sau pur sinfonică, nu poate pĭerde nimic din valoarea ĭeĭ dacă o are, chĭar dacă asculătorul nu ar fi iniţiat în intenţiunile imitative ale compozitorulnĭ. Cadrul nu permite a detalia aceasta printr'o serie de exemple de care nu lipsesc a ne oferi scrierile maĭştrilor, dar unul pentru toate: sinfonia pastorală a luĭ Beethoven va fi totdeauna un cap de operă chĭar pentru acel ce nu urmăreşte în ĭea intenţiunile ĭeĭ descriptive şi imitative, programul ĭeĭ.

Imn (gr.: ὕμνος, lat.: *hymnus*) denumire generală dată în antichitate la poemurĭ cîntate, de diferite dimensiunĭ, raportîndu-se la diferite circomstanţe ale vieţeĭ şi maĭ cu samă la cîntărĭ de laudă în onoarea zeilor. Astfel sînt la Evreĭ Canticul luĭ Moise, după trecerea

Mărei roşĭ, acel al Deboreĭ, psalmiĭ, la Grecĭ imnele luĭ Orfeu, la Roma acele numite *Assamenta*, ş. a. Maĭ tîrziu vin imnele luĭ Omer, cari formează o transiţiune între adevăratele imne şi acele propriu literare, cari încep cu Pindar a căruĭ imne s'au pĭerdut, dar cari avu imitatorĭ de la cari au parvenit pănă în timpurile noastre diferite imne, cea maĭ mare parte numaĭ texte, foarte puţin cu muzică. Aceste imne au avut în antichitate deosebite denumirĭ, după zeul la care se adresa: *Pean* în onoarea luĭ Apolon, *Ditiramb* în onoarea luĭ Bachus ş. a.

Tot acest sens li se dă în biserica creştină, unde se dă în general numele de I. cîntărilor întonate în serviciul divin. Sf. Pavel († 341) împarte cîntările bisericeştĭ în: *psalmĭ*, *imne* sau *laude* şi *ode spirituale*. Cultul creştin fiind derivat din cultul evreu naturalminte psalmiĭ (v.) au ţinut chĭar de la început un loc important. Alăturĭ cu psalmiĭ însă de timpuriu s'au admis alte cîntărĭ cu texte luate din Scriptură; aceste cîntărĭ au luat în biserica răsăriteană numele de *imne* sau *laude* ĭar în cea apuseană pe acel de *cantica* (v.). Către acestea în diferite timpurĭ şi de diferiţĭ autorĭ sau adăugat alte cîntărĭ, cu texte parte luate tot din cărţile sacre sau datorite numaĭ inspiraţiuneĭ lor. Aceste cîntărĭ au fost numite *imne* sau *ode spirituale*. Totuşĭ această clasificaţiune a Sf.-tuluĭ Pavel nu ĭe riguroasă şi numele de I. se dă în general cîntărilor religioase ce fac parte din serviciul divin, fie cîntate fie numaĭ recitate, şi chĭar în textele sacre verbul grec corespunzînd cuvîntuluĭ imn (ὑμνέω) ĭe întrebuinţat cînd pentru cîntarea psalmilor cînd pentru cîntărĭ de laudă în general.

Ceĭ întăĭ cari pare că au introdus oficial în serviciul divin imne spirituale au fost episcopiĭ Ieroteu în Orient şi Hilariu în Occident, ambiĭ în sec. 4. In acest sec. 4 diferite cauze au conlucrat la înmulţirea imnelor; între acestea au fost desvoltarea ce a luat liturgia prin proclamarea creştinismuluĭ ca religie de stat, prin instituirea regimuluĭ monastic, şi maĭ cu samă prin necesitatea de luptă în contra ereticilor.

Gnosticiĭ şi Arienĭ expuseseră preceptele lor în poeme cîntate pe melodiĭ ce le făceau populare şi cari contribuĭau astfel enorm la respîndirea lor. Bardesan (sec. 2) numaĭ a scris peste 150 de astfel de imne. Efrem Sirul (320—379) în Edessa şi Ioan Chrisostomul (347—407) în Constantinopole le opuseră imne contra imne, cari cîntate maĭ întăĭ în adunările nocturne şi în procesiunĭ sfîrşiră prin a lua loc în oficiile regulate ale bisericeĭ.

Imnografia greacă luă o maĭ

mare desvoltare încă prin Sf. Andreĭ din Creta († 724), prin Sf. Ioan Damaschinul (700—760), prin Cosma Melodistul (sec. 8), Teofan din Nikea (sec. 9), Teodor Studitul şi fratele seu Iosef (sec. 9), la epoca rezistenţeĭ contra iconoclaştilor.

Către această epocă au luat naştere marile imne numite în special *canoane*, formate de ordinar din 9 *ode*. Aceste canoane sînt compuse pentru diferitele serbătorĭ şi într'o aceĭaşĭ zi pot să fie maĭ multe chiar, prin potrivirea a maĭ multor serbătorĭ.

Imnele bisericeĭ apusene se impart în *imne* propriu zise cari sînt de factură metrică, şi *proze* sau *sequentia*, cari sînt formate din versurĭ fără măsură, dar de un număr hotărît de silabe şi cu rimă. Aceste din urmă apar cu sfîrşitul sec. 9 şi invenţiunea lor ĭe atribuită luĭ Notker Balbulus (840—912). Cea maĭ mare parte au fost scrise între sec. 9 şi 13 şi între cele maĭ principale sînt *Dies irae*, *Lauda Sion*, *Stabat Mater*, *Veni Sancte Spiritus* cari au procurat compozitorilor muziceĭ polifonice ocaziune pentru frumoase capodopere. Ceĭ maĭ renumiţĭ autorĭ de imne latine au fost Sf. Hilariu († 367), Sf. Ambrosiu (333—397), Fortunatus († 563), Gregoriu cel Mare (540—604), Alcuin (735—804), Carol cel Mare (742—814), Sf. Bernard (1091—1153), St. Toma d'Aquino (1227—1274) ş. a.

Unele imne poartă nume speciale; astfel sînt: *I.-ul angelic* sau *evangelic* = doxologia mare (v.); *I.-ul Treimeĭ* = *trisaghion* (v.); *I.-ul triumfal* = „Sfînt ieste Domnul Sabaot"; *I.-ul ambrosian* = *Te Deum* ş. a.

In timpurile moderne s'a dat numele de I. la cîntărĭ cu conţinute diverse conţinînd maĭ mult pentru efect pe vigoarea şi măreţia execuţiuneĭ, destinată marelor mase corale, cîte o dată cu acompaniament de bande de armonie ş. a. Astfel sînt *I.-ele naţionale*, imne adoptate de diferite popoare pentru a fi cîntate în solemnităţile oficiale şi în alte ocaziunĭ, cu textul de obiceĭ făcînd apologia suveranuluĭ şi implorînd sprijinul divin ca: „Trăiască regele", „*Bojiĭ ţarĭ Sahrani*", al Rusieĭ, „*Gott erhalte Franz den Kaiser*" al Austrieĭ, „*God save the King* (*Queen*)" al Angliеĭ ş. a., sau de un conţinut simplu patriotic şi unele chiar revoluţionar, ca „Deşteaptă-te Romîne", *la Marseillaise*, *la Brabançonne*, „*Rule Britania*", „*Yankee Doodle*" ş. a.

Imnerofon v. *Himnerofon*.

Imnograf, compozitor de imne, se zice despre autoriĭ bisericeştĭ şi *I.-ie*, arta de a scrie imne.

Imnologie, ştiinţa imnelor, care tratează despre forma lor, o-

rigina lor, cunoaşterea epocelor căror aparţin ş. a.

Imparibus (lat.) = neegale, vorbindu-se despre *fluiere* duble (v.).

Imperfect, epitet dat cîte o dată intervalelor de terţă şi sextă, pentru că pot fi majore sau minore şi tot fiind consonante au raporturi numerice mai complicate de cît octava, quinta. şi quarta. Se mai întrebuinţează vorbindu-se despre cadenţă (v.) sau despre un cînt (v. *Cantus*). In muzica veche se dădea încă epitetul de I. împărţirei binare a timpilor, prin opoziţie cu împărţirea ternară numită perfectă (v. *Imperfecţiune*).

Imperfecţiune (lat.: *imperfectio*) se numea în vechia muzică măsurată reducerea valorei unei note cu o treime. Aceasta avea loc atit cînd măsura (v.) era binară (imperfectă) cît şi une orî în măsura ternară (perfectă), şi anume o notă devenea imperfectă adică perdea o treime din voloarea ei cînd îi urma o altă notă de valoarea imediat inferioară, sau mai mult de 3 note egale de această valoare imediat inferioară şi apoi iar una mai mare sau un *punctum divisionis* (v. *Notaţiunea* măsurată).

Imperioso (it.) = poruncitor, ca termin de expr.

Impetuoso, *impetuosamente* sau *con impeto* (it.) = impetuos, cu violenţă, ca terminî de expr.

Impins (fr.: *poussé*), în mînuirea arcusului (v.) se însemnă prin semnul ⌐ sau ∧.

Imponente (it.) = împunător, cu îndrăsneală, ca termin de expr. îndicînd mai cu samă un atac viguros a acordurilor.

Impressario (it.) = antreprenor, de concerte sau de teatre.

Imprimarea muziceî nu întîrzie a urma invenţiunei tipografiei. Primii tipografi, în cărţile liturgice ş. a. ce imprimau, lăsau loc liber pentru muzică, şi se îndeplinea, aceste lacune cu mîna. In curînd a început a se tipări (cu roş) liniile portativului pe care numai se scrieau notele sau chiar se imprimau cu caractere marî direct cu mîna. Cel întăi progres a fost intercalarea, în textul cărţilor, de exemple muzicale gravate într'un bloc de lemn, ca figurele. Pare că cel mai vechiu op parvenit pănă la noi cu astfel de exemple ie *Musices Opusculum* de Nic Burtius (1450—1520) tipărit de Ugone de Rugeriis la Bologna 1487. Tot astfel sînt *Flores musicæ omnis cantu gregoriani* de H. von Reitlinger (1285—1359) tipărit la Strasburg în 1488, *Practica Musicæ* de Gafori (1451—1522) la Milan în 1496, *Lilium musicæ planæ* de M. Keinspek tipărit la 1498 de I. Froschauer din Augsburg ş. a.

Aceste blocurî de lemn ierau grosolan gravate, ceia ce făcea că ierau departe de a se bucura de favoare, chiar la invenţiunea procedeului, care nu iera întrebuinţat decît pentru opurî cari cereau o repede res-

pîndire. Se prefera a se scrie colecţiunile de cînturĭ cu mîna, pe pergament sau pe hîrtie frumoasă, cu o notaţiune mare, ochioasă, căcĭ la execuţiune cîntăreţiĭ citeau toţĭ pe partitură aşezată pe un mare pupitru. Aceste colecţiunĭ, prin desemnurile şi iniţialele armate ce aveau, şi prin grija cu cari ĭerau scrise, ĭerau adevărate obiecte de artă.

Adevărată imprimare a muzicĕĭ nu datează decît de la aplicarea caracterelor mobile. Cel întăĭ care întrebuinţă caractere de metal turnat a fost Ottaviano Petrucci (1466—1523) din Fossombrone. In prefaţa primuluĭ op tipărit de ĭel (*Harmonicæ musicæ Odhecaton*, 1501, care ĭe o colecţiune de compoziţiunĭ a maĭştrilor flamanzĭ) spune că în încercările luĭ a avut a se folosi de sfaturile luĭ Bart. Budrius din Capodistria. Modul luĭ de imprimare cerea un dublu tiraj: portativul maĭ întăĭ, şi numaĭ în urmă notele, textul şi celelalte semne. Opurile imprimate de Petrucci sînt modele în ceĭa ce priveşte tiparul, prin frumuseţa, claritatea şi corectitudinea luĭ.

In Germania asemenea s'au făcut încercărĭ în această direcţiune deja din sfîrşitul sec. 16; un Misal tipărit la Würzburg în 1484 pare că ar avea notele de cînt plan pe un portativ de 4 liniĭ imprimate astfel şi uniĭ opinează că *Lilium musicæ planæ* de care am vorbit maĭ sus ar fi astfel imprimat. Totuşĭ ceĭa ce ĭe constatat ĭe că deja în 1507 în Germania se caută a se aduce o perfecţionare procedeuluĭ, şi anume Erh. Oeglin din Augsburg imprimă simultaneu notele şi portativul în odele luĭ P. Tritonius, cu caractere de lemn. In 1512 iel reveni la caracterele de metal cu dublu tiraj. Tot acest sistem a fost întrebuinţat şi de Pet. Schöffer din Mainz în 1513.

Imprimarea cu caractere mobile avu o influenţă şi asupra moduluĭ de a scrie notele, şi anume aceleaşĭ caractere trebuind a servi cu cozile în jos şi în sus, s'a lăsat la o parte deosebirea de direcţiunea cozeĭ în privinţa valoreĭ notelor.

In curînd noua artă avu mulţĭ reprezintanţĭ atît în Italia şi Germania cît şi în Franţa şi Ţările de jos.

Astfel au fost pe lîngă ceĭ deja citaţĭ: I.-A. Junto la Roma, Gardane şi fiiĭ seĭ precum şi Ric. Amadino la Veneţia ş. a. In Germania: Hieronim Formschneider zis Graphäus († 1556), J. Petrejus († 1550) la Nuremberg, Ad. Berg († 1550) la München, G. Rhau († 1548), la Wittemberg, ş. a. In Ţările de jos: Tylman Susato (1564), P. Phalesius († 1579) ş. a. In fine în Franţa cel maĭ vechĭu tipograf muzical a fost P. Attaignant, către 1525; apoĭ Adrien Le Roy, G. Le Bé, care

către 1544 reluă metoda dubluluĭ tiraj; N. Duchemin, care în 1550 publică minunata colectiune de mese a compozitorilor şcoaleĭ franceze; Granjou la Avignon; Rob. Ballard fondatorul (în 1533) faĭmoaseĭ case care maĭ tîrziu deveni unica tipografie privilegiată şi tipări maĭ toată muzica din epoca luĭ Ludovic XIV.

Totuşĭ acest gen de imprimare prezinta marĭ inconveniente. Intre altele pe acela că prin modul de turnare a caracterelor, o singură notă cu coada ĭeĭ ocupa toată înălţimea portativuluĭ. Astfel primul avînt ce luă stilul polifonic al orgăĭ trebuĭa desigur să aducă un nou gen de imprimare, care să permită a se imprima pe acelaşĭ portativ maĭ multe note suprapuse. Aceasta ĭera de prevăzut şi prin faptul că în urma resboĭuluĭ de 30 anĭ, în Germania maĭ cu samă, arta tipografieĭ decăzuse; opurile tipărite în a doua jumătate a sec. 17 sînt grosolane, pe hîrtie proastă şi pline de greşelĭ. Astfel s'a căutat a se întoarce către vechĭul sistem, la blocurile de lemn cari nu fusese nicĭ o dată cu totul părăsite. Numaĭ în locul gravureĭ grosolane pe blocurĭ de lemn, s'a adoptat maĭ întăĭ gravura mult maĭ fină pe place de aramă. Cel întăĭ care întrebuinţă acest procedeu a fost Simone Verovio către 1586, la Roma. Dar numaĭ către sfîrşitul sec. 17 ĭel a fost introdus şi perfecţionat în Germania prin W. M. Endter din Nüremberg şi în Franţa prin Ballard. Către această epocă placele de aramă au fost înlocuite prin place de cositor maĭ întăĭ şi apoĭ de zinc, metale cari permit cu mult maĭ mare uşurinţă corectura.

La început muzica pe aceste place ĭera gravată ca un desemn, cu mîna liberă şi cum nu se putea avea ca lucrătorĭ buni desinatorĭ cari să îndeplinească şi condiţiunea de a fi buni muzicanţĭ, lucrul lăsa de dorit şi în privinţa corectitudineĭ şi a frumuseţeĭ pentru ochĭ. Probabil acestea sînt motivele cari au făcut pe J. S. Bach a-şĭ grava însuşĭ maĭ multe din compoziţiunile sale.

La 1730 englezul Cluer inventă pentru gravarea notelor, literilor, cheilor, ş. a. semne, stampilele de oţel de cari şi azĭ se servesc gravorĭĭ, reminînd pentru mîna liberă numaĭ liniile de dispărţire a tactelor, cozile notelor, legăturele ş. a. micĭ liniuţĭ, portativul liniindu-se cu ajutorul uneĭ speciĭ de trăgător cu 5 dinţĭ (furculiţă). Acest procedeu care dă o mult maĭ mare uniformitate lucrăreĭ a fost introdus pe continent de J. Andree din Offenbach numaĭ către sfîrşitnl sec. 18 (1774).

Cît timp imprimarea muziceĭ s'a făcut cu caractere mobile, se conservase notelor forma

rombică sau patrată ce aveau şi în manuscriptele din sec. 14 şi 15; încercarea făcută la Avignon de tipograful J. de Channay de a le da o formă rotundă (într'o colecţie de mese şi imne a compozitoruluĭ Carpentras, în 1532) a remas izolată, şi numaĭ către sfîrşitul sec. 17, cînd s'a început a se grava pe place de metal s'a văzut că forma rotundă ĭe mult maĭ avantajoasă şi această formă a fost preferată şi în urmă adoptată chĭar şi de tipografĭ. Tot către această epocă, sfîrşitul sec. 17, a început a se trage liniile verticale de dispărţire a tactelor.

Către sfîrşitul sec. 18 compozitorul F. Gleissner se asocie cu Falter din München şi aplică muziceĭ litografia care până atuncĭ nu servisă decît pentru titlurĭ. Cel întâĭ op muzical litografiat a fost un caĭet de *lieder* de Gleissner (1798). Acest procedeu de imprimare serveşte astăzĭ aproape exclusiv pentru opurĭ de muzică pur instr.-ală, ediţiunĭ de lux, şi rezultatele sînt cu adevărat excelente. Pentru ediţiunile ordinare, partiţiunĭ şi partide separate, muzică de cînt cu acompaniament instr.-al., se preferă gravura pe place de metal (aliaj de zinc şi plumb), carĭ trec direct sub presă. Numaĭ la ediţiunile marĭ, sub a căror tiraj placele de metal s'ar uza prea tare, se combină zincografia cu litografia, adică de pe placele de metal se trece maĭ întâĭ cu cerneală chimică pe pĭatră şi apoĭ de pe aceasta se face tirajul pe hîrtie.

Pentru cărţile de şcoală însă şi opurile cu text mult, ĭe preferabil sistemul tipografic, cu atît maĭ mult că pe la 1755 acest sistem a primit o perfecţionare care-ĭ permite a fi aplicat la orĭ ce gen de muzică. Această perfecţionare, datorită luĭ Got. Em. Breitkopf din Leipzig, constă în aceĭa că o notă ĭe formată din maĭ multe fragmente: capul, 𝅗𝅥, coada | şi cîrligul ♪. Acest mod de zaţ ĭe mult maĭ migăĭos şi maĭ costisitor decît vechĭul procedeu, dar şi rezultatele sînt mult maĭ elegante, şi în privinţa preţuluĭ face concurenţă gravureĭ.

Impromptu (fr.), propriu ĭe sinonim cu improvisatie (lat.: *in promptu* = la dispoziţie, sub mînă) şi se da maĭ întâĭ ca nume unor micĭ compoziţiunĭ fără formă hotărîtă, presupuse ca improvizate. In timpiĭ modernĭ s'a dat acest nume unor compoziţiunĭ, ca formă constînd din două părţĭ cu repetarea celeĭ dintâĭ, sau chĭar din treĭ părţĭ, ca menuetul, dar fără ritm special. Maĭ cu samă în muzica de piano se întîlnesc de aceste compoziţiunĭ, formă pusă în modă prin Chopin, Schubert, Heller ş. a.

Improperia (lat. = mustrărĭ), antifoane şi respunsurĭ ce se cîntă în biserica romană vinerĭ

dimineața în septămîna patimelor. Textul ĭe o lamentațiune a luĭ Isus pe cruce ĭar muzica melodie gregoriană. In 1560 Palestrina a prelucrat aceste melodiĭ în maĭ multe vocĭ, în acorduri simple, notă contra notă; această prelucrare se execută și azĭ în capela sixtină.

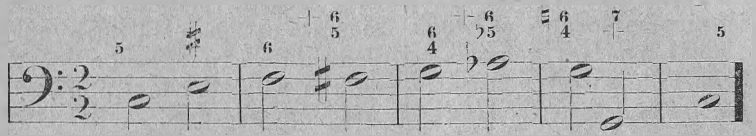
Improprietas v. *Proprietas.*

Improvizație, execuțiune fără preparație și fără anotațiunĭ prealabile, ci simplu *ex improviso* (lat.) = pe negîndite, fără veste. Totuși I. urmează o formă anumită oare care, și cere prin urmare o intensă concentrațiune a imaginațiuneĭ, ceĭa ce o deosebește de *fantazie* (v.), care ĭe de o libertate complectă de formă, ne ascultînd decît de gustul și capricĭul compozitoruluĭ, o specie de caleidoscop de figurĭ și desvoltărĭ muzicale. Un gen intermediar între I. și fantazie ĭe tema cu variațiunĭ, serie de infățișerĭ ale aceluĭașĭ obiect, lucrare accesibilă orĭ căruĭ muzicant. Din contra adevărata I. cere de la cel ce o practică pe lîngă facultatea de a crea motive nuoĭ (v. *Ideie*), arta de a le desvolta și prezența de spirit pentru a putea trage instantaneu foloase din aceste motive prin artificiile ce-ĭ pune la dispoziție știința sa, condițiunĭ ce implică lungĭ studiĭ asupra compozițiuneĭ. Astfel ceĭ maĭ marĭ maĭștri s'au glorificat cu titlul de *improvizatorĭ*; J.-S Bach, Händel, Beethoven s'au comportat în aceasta într'un mod cu adevărat uĭmitor. In timpurile maĭ nuoĭ Hummel, F. Hiller, Taubert, C. Reinecke, Saint-Saëns ș. a. au fost calificațĭ de improvizatorĭ incomparabilĭ. Piano și orga sînt instr.-ele proprii I.-ilor și mult timp una din probele de maĭestrie a unuĭ muzicant ĭera acea de a improviza o fugă pe o temă dată. Dar maĭ cu samă în studiul orgăĭ, care prin mulțimea timbrelor și facultatea emisiuneĭ simultanee a unuĭ mare număr de sunete permite artistuluĭ a-șĭ desvolta resursele științeĭ și imaginațiuneĭ sale, se consacră un timp special exercițiilor de improvizare, astfel că în general organiștiĭ sînt ceĭ maĭ de valoare improvizatorĭ. De multe orĭ însă se văd maĭ cu samă printre pianiștĭ de aceĭ cari fără a fi primit o educațiune muzicală complectă, așa zis improvizează cu multă ușurință, înlocuind condițiunile enumerate maĭ sus prin practica instr.-uluĭ și o bună doză de îndrăsneală. Maĭ cu samă copiĭ sînt adese dotațĭ de o ușurință de improvizare uĭmitoare, care însă adese dispare de îndată ce au abordat studiile serioaze. Acest gen de muzică produce maĭ totdeauna efect asupra ascultătorilor, dar, o dată notată, pĭerde maĭ totdeauna tot farmecul ĭeĭ și în aceste compozițiunĭ joacă maĭ mare rol memoria decît inven-

ţiunea: fraze banale, formule melodice şi armonice cari au defilat sub degetele a nenumaraţi aşa zişi improvizatorĭ. Astfel slabele rezultate ce au obţinut inventatoriĭ de melografe (v.), de *improvizatorĭ* mecanicĭ sau maĭ bine zis de *înregistratorĭ* de improvizaţiunĭ, nu sînt de loc desiluziĭ prea amare pentru artă.

Numele de I. se dă încă uneorĭ unor micĭ compoziţiunĭ maĭ cu samă pentru piano, în acelaşĭ sens cu *impromptu*.

Imprumut, se zice, în studiul armonieĭ, despre acordurile cari tot fiind străine tonalităţeĭ frazeĭ din cari fac parte, nu determină însă o modulatiune. Astfel în fraza



toate acordurile cu note alterate sînt acorduri de împrumut. Scopul întroducereĭ lor ĭe uşor de înţeles: varietatea în armonie. In general se împrumută de la tonurile relative. Modul major împrumută foarte adese orĭ acorduri (în special acele de pe gradele 2, 4 sau 6) de la omonimul minor. Reciproca dă cele maĭ de multe orĭ rezultate puţin satisfăcătoare.

Înăduşit, epitet dat unuĭ sunet a căruĭ sonoritate ĭe micşurată, fie printr'un defect de emisiune, fie printr'un mijloc oare care, pentru efect. —Surdinele (v.) aplicate unor instr.-e, au acest scop. La piano *înăduşitoarele* au alt efect. Acestea constau din micĭ bucăţele de lemn învălite cu postav cari se razemă pe coardă. Cînd degetul apasă pe tastă, înăduşitoarea ĭe rîdicată şi coarda vibrează în libertate; dar imediat ce tasta ĭe părăsită, înăduşitoarea cade pe coardă şi-ĭ suprimă instantaneu sonoritatea. Pedala mare suprimă acţiunea înăduşitoarelor astfel că coarda nu numaĭ vibrează în libertate, dar toate înăduşitoarele fiind rădicate, coardele corespunzînd armonicelor coardeĭ lovite vibrează prin simpatie.—In partiţiunĭ se întîlneşte cuvîntul I. (fr.: *étouffé*, germ.: *gedämpft*) pe portativele instr.-elor de percusiune: cimbale, tam-tam, dărăbănĭ, şi însemnînd ca îndată ce s'a atacat sunetul să fie suprimat, la cimbale apropiindu-le de pĭept, la dărăbănĭ atingîndu-le cu mîna ş. a.

Inălţime, una din calităţile sunetuluĭ şi anume rangul ce-l ocupă un sunet în scara generală. Astfel un sunet se zice maĭ *înalt* decît un altul cînd ĭel ocupă în scara generală un rang maĭ îndepărtat de punctul de plecare decît celalt, acest

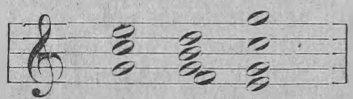
punct de plecare fiind sunetul produs de cel mai mic număr de vibrațiuni pe secundă (v. *Limită*). Astfel înălțimele sunetelor sînt în raport direct cu numărul vibrațiunilor lor; o urechie cît de puțin muzicală apreciază foarte ușor diferența de înălțime a sunetelor; științific această diferență se determină prin ajutorul aparatului numit *Sirenă* (v.). Pentru determinarea loculuĭ ce ocupă un sunet în scara generală, a înălțimeĭ luĭ, această scară ĭe împărțită în octave (v. *Alfabet*, *Claviatură*, *Indiciu*) astfel că ĭe de ajuns a spune numele sunetuluĭ și octava din care face parte; din nefericire însă autoriĭ întrebuințează diferite sisteme pentru determinarea diferitelor octave (v.).

Deși înălțimea ĭe o proprietate relativă, și un sunet calificat de înalt cînd ĭe chestiune de o voce sau un instr. poate fi grav cînd îl raportăm la altă voce sau alt instr. (v. *Grav*), totuși ĭe obiceĭul a se da în general numele de *sunete înalte* sunetelor din octava do_1—do_2, acele din octavele do_2—do_6 și do_6—do_7 numindu-se *supra-înalte* (v. *Regiune*). De aicĭ epitetul de *înalt* se aplică și vocilor sau instr.-elor a căror registru de putere ĭe în aceste regiuni ale sistemuluĭ muzical, și chĭar în extensiunea fiecăreĭ vocĭ sau instr. se deosebește un registru (v.) înalt și chĭar unul *supra-înalt*, cari cuprind sunetele cele maĭ înalte ale acesteĭ extensiunĭ.

Incalzando (it. = urmărind), termin de expr. echivalînd cu *stringendo* = grăbind.

Incarnatus (lat.), nume dat în mesele muzicale la prima parte din *Credo* (v.).

Incatenare, relațiune între două acorduri, trecere de la un acord la altul. In studiul armonieĭ această relațiune ĭe considerată ca efectuată între fundamentalele acordurilor, orĭ care ar fi notele cele maĭ grave. Astfel în acest ex.

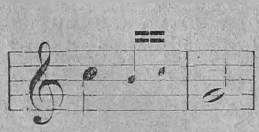


între acordurile întâĭ și al doilea avem o I. prin quintă suitoare, fundamentalele fiind *do* și *sol*, între al doile și al treile o I. prin quintă pogorîtoare, fundamentalele fiind *sol* și *do*.

In consideraţiunea calităţeĭ I.-ilor trebuĭe a ținea în samă maĭ întâĭ intervalul prin care se face această I. și apoĭ calitatea graduluĭ căruĭa aparține acordul al doilea. Astfel I.-ile sînt calificate de *ordinea întâĭ, excelentă*, cînd sînt efectuate prin terță pogorîtoare, quartă sau quintă suitoare sau pogorîtoare, orĭ care ar fi calitatea gradelor puse în prezență. Cînd I. se face prin terță suitoare sau secundă suitoare sau pogorîtoare, ĭea ĭe calificată de *ordinea a doua, bună*, dacă se trece la un grad

bun, şi de ordinea a treĭa, rea, dacă se trece la un grad reu. Timpul din măsură pe care se prezintă noul acord, starea în care se prezintă, influenţează a face tolerate aceste încatenărĭ de ordinea a treĭa, şi în I.-ile modulante trebuĭe a ţinea maĭ cu samă cont de calitatea graduluĭ căruĭa aparţine acordul al doilea. Astfel de ex. în *do* major încatenarea acordurilor de pe *do* şi *mi* ar fi calificată de ordinea a treĭa, prin terţă suitoare, *mi* fiind un grad reu, şi n'ar fi corect tolerată decît dacă acordul de pe *mi* s'ar prezinta pasajer, pe un timp slab, sau în resturnarea întâĭ. Dacă însă aceasta ar fi în *mi* minor, acordul al doilea ar fi acordul tonic şi I. calificată de ordinea a doua. Asemenea dacă pe *mi* în loc de a pune un acord minor (*mi-sol-si*) am pune un acord major (*mi-sol♯-si*) am avea o încatenare de ordinea a doua, acest acord astfel prezintat n'ar putea decît se provoace o modulaţiune, impunîndu-se ca unul din cele treĭ grade bune (în *la*, în *mi* sau în *si*). Explicaţiunĭ maĭ amănunţite sînt de domeniul armonieĭ.

Încheiere, la cadenţe, ĭe rezoluţiunea ultimuluĭ acord al formuleĭ pe acordul tonic sau pe alt acord, după care se clasează cadenţele (v.). Ca figură de ornament ĭeste un grup de două note micĭ, brodăria inferioară şi nota reală care se rezolvă repede pe nota ce urmează; îşĭ ĭeau valoarea de la nota precedentă şi se întrebuinţează foarte adese la sfîrşitul trilurilor. Astfel



Se execută

Închis, epitet dat tuburilor cari au un capăt astupat, ca tuburile naĭuluĭ de ex., prin opoziţie cu acele cari au ambele capete libere, ca trişca, cavalul şi maĭ toate intr.-ele de suflare. Cea maĭ simplă ideĭe de un tub I. ne-o dă cheĭa bortită. Sunetul unuĭ tub I. ĭe octava gravă a tubuluĭ deschis de aceĭaşĭ lungime, sau pentru a avea sunetul dat de un tub I. am avea nevoĭe de un tub deschis de două orĭ maĭ lung. Astfel de ex. un do_1 ar fi dat de un tub închis lung de 1 m. 315 mm., pe cînd tubul deschis ce ar da acest sunet ar fi de 2 m. 63 cm. Ie ceĭa ce face ca tuburile I.-e sînt preferate în orgă maĭ cu samă, pentru jocurile grave, pentru economie, căcĭ un joc de 32 p. ĭe reprezintat în realitate prin tuburĭ închise de 16 p. În factura instr.-ală li se dă în spe-

cial acestor tuburĭ de orgă numele de *burdon*, din cauza timbrulŭĭ lor maĭ mult sau maĭ puțin întunecat, *bizĭilor*.

O particularitate a tuburilor închise ĭe că ĭele nu dau decît armonicele de rang nepăreche, din cauză că la capătul astupat nu se poate forma decît un nod de vibrațiune, ceĭa ce nu permite diviziunea tubuluĭ decît în părțĭ de număr nepăreche: 3, 5, 7 ș. a. (v. *Tub*). Aceasta ĭe cauza pentru care naĭul *quintează*, adică sare la duodecimă și nu octaviază ca fluĭerul și celelalte instr.-e. Singur clarneta dintre instr.-ele orchestreĭ moderne se comportă în această privință ca un tub închis; ĭe cauza pentru care ĭea are sunete așa de grave relativ cu lungimea ĭeĭ: re_2, sunetul cel maĭ grav al uneĭ clarnete în *si* ♭ ar cere o lungime de tub teoretică de 1 m. 17 cm. pe cînd clarneta n'are în realitate de cît 0 m. 585 mm. Dar tot aceasta ĭe și cauza pentru care necesitează un așa mare număr de cheĭ, ceĭa ce implică un degitat așa de complicat: între fundamentală și prima armonică (duodecima) fiind 18 semitonurĭ ĭe necesitate de 18 borte laterale, dintre cari 5 acoperite direct de degete și 13 cu ajutorul cheilor.

Epitetul de I. se dă încă canoanelor scrise pe un singur portativ, avînd numaĭ semne indicînd momentul întrăreĭ celorlalte vocĭ, cari naturalminte au a executa aceĭașĭ melodie (v. *Canon*).

Incisă (fr.: *Incise*) nume dat de unĭĭ autorĭ fragmentelor de fraze formate din două tacte.

Incomposita (lat.) = fără ordine, epitet dat de teoricianiĭ vechĭ uneĭ fugĭ a căreĭa temă nu merge prin grade unite, prin opoziție cu *composita*, a căreĭa temă merge prin grade unite.

Încrucișare se numește în studiul armonieĭ întervertirea momentană a ordinuluĭ natural al diferitelor vocĭ. Astfel dacă se dă basuluĭ note maĭ înalte decît tenoruluĭ sau acestuĭa maĭ înalte decît altistuluĭ sau în fine acestuĭa maĭ înalte decît sopranuluĭ avem I. In armonia simplă în general o I. ĭe defectuoasă, și ca astfel interzisă începătorilor. Maĭ tîrziu, după ce se capătă o oare care abilitate în conducerea vocilor și în diferitele artificiĭ contrapunctice, încrucișările sînt permise, maĭ cu samă între părțile mediĭ, în interesul melodic al acestor părțĭ.

Indeciso (it.) = nehotărît, ca termin. de expr.

Indepartat, epitet dat tonurilor ce nu intră în condițiunea tonurilor relative (v.) și modulațiunilor între astfel de tonurĭ. Pentru modulațiunile între tonurile I.-e folosesc acordurile enarmonice.

Independent, calificativ dat la o specie de pistonĭ (v.) aplicațĭ instr.-elor de alamă și inventațĭ de factorul Ad. Sax din Paris.

Index (lat.), = indiciu, întrebuințat în același sens cu *custos* (v.).

India. S'a atribuit civilizațiunei ariene o antichitate anterioară celorlalte civilizațiuni; s'a atribuit arienilor cunoașterea și practicarea artelor și științelor într'o epocă în care nu poate fi chestiune de așa ceva la celelalte rase. Și totuși Indienii consideră muzica de origină cerească, o invențiune a zeilor cu mult anterioară acesteĭ civilizațiunĭ. Zeiței Sarasvati, soției luĭ Brahma i se atribuĭe onoarea invențiuneĭ muziceĭ și primul instr. muzical, ĭe atribuit luĭ Nareda, fiul ĭeĭ.

Primul nume de muzicant ce se citează în istoria Indieĭ ĭe acel al înțeleptuluĭ Berat, creatorul așa numitelor *Naktak*, drame amestecate cu cîntece și dansurĭ, și autor al unuĭa din vechile sisteme ale muziceĭ indiene, sistem ce a purtat numele seu. Pare că vechĭa muzică indiană avea 4 de aceste sisteme, numite *mata*, cari ar fi descrise în cărțile sacre, cărțĭ carĭ însă n'au fost nicĭ o dată traduse în întregime. Maĭ mulțĭ savanțĭ au întreprins această traducere, dar s'au oprit în lucrările lor, împiedecați de obscuritatea textelor. Principalele resurse asupra anticeĭ muzicĭ indiene sînt scrierile savantuluĭ Soma: *Ragavibodha* (= știința modurilor și a instr.-elor muzicale), *Ragasnava* (= oceanul modurilor) ș. a.

Sistemul indian cași toate celelalte sisteme muzicale ĭe bazat pe scara diatonică în limitele a 3 octave, sau maĭ bine zis a 3 eptacorde (*saptaka*): grav (*gana*), mediu (*madia*) și acut (*nitria*). Cele 7 grade ale eptacorduluĭ au fost personificate în 7 nimfe, *Svara* dîndu-se în solfiare fie căruĭ grad prima silabă din numele acestor nimfe:

Sa, ri, ga, ma, pa, da, ni.

Scara întreagă a fost personificată în zeita *Svara grama*, nume, care precedat de cuvîntul *maha* (= mare) ne dă numele întreguluĭ sistem muzical.

Autoriĭ nu sînt de acord asupra corespondențeĭ exacte a acesteĭ seriĭ, uniĭ considerînd-o ca minoră (scara naturală a luĭ *la*), alțiĭ ca majoră, transcriind-o însă uniĭ prin scara luĭ *la* (cu 3 diezĭ) ĭar alțiĭ prin scara naturală a luĭ *do*. Către aceștĭ din urmă se alipesc și muzicanțiĭ modernĭ din Bengal, carĭ fac să corespundă *sa* din eptacordul mediu cu do_3 al nostru. Împărțirea octaveĭ în *sruti* și regula antică de diviziune a coardeĭ pentru a obține aceastăscară, dovedesc că ĭea ĭe majoră; cît pentru faptul că *sa* ar corespunde luĭ *la* sau luĭ *do*, nu se poate preciza, indienii n'au avut nicĭ o dată un regulator pentru fixarea înălțimeĭ absolute a sunetelor.

Teoricianiĭ împart octava în 22 de intervale minime numite

sruti, fiecare avînd numele seu propriu ; după evaluaţiunea lor, care de altmintrelea ĭe arbitrară, semitonul s'ar compune din 2 de aceste *sruti*, ĭar tonul cînd din 4 (ton major) cînd din 3 (ton minor). Aceste *sruti* sînt astfel repartizate în octavă :

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22
| ton major | ton minor | jum. ton | ton major | ton major | ton minor | jum. ton |

Regula antică prin care se determina exact, prin diviziunile coardeĭ, diferitele grade ale acesteĭ octave, dădea ca formulă numerică a acesteĭ scărĭ următoarea :

1 $^{9}/_{8}$ $^{5}/_{4}$ $^{4}/_{3}$ $^{3}/_{2}$ $^{27}/_{16}$ $^{15}/_{8}$ 2
Sa ri ga ma pa da ni sa

în care, abstracţie făcînd de gradul 6 (*da*) care ĭe acel al scăreĭ pitagorice, această scară corespunde exact scăreĭ noastre majore, sau maĭ bine zis scăreĭ fizicianilor, care are aceĭaşi formulă afară de gradul 6 reprezintat prin raportul $^{5}/_{3}$.

Vechĭa muzică indiană întrebuinţa un mare număr de moduri, clasificate în 3 categoriĭ. Intăĭ, cea maĭ vechĭe, conţinea modurile formate din scara naturală, ca şi în muzica vechilor Grecĭ (v.), cu alte cuvinte game bazate pe fie care grad al acesteĭ scărĭ. A doua conţinea game bazate pe scărĭ cu note alterate, astfel că repartizarea tonurilor şi a semitonurilor nu corespundea cu nicĭ un mod din cele 7 primitive. In sfîrşit o a treĭa, cuprindea tonalităţĭ buzate pe game în care lipseau unul sau două grade. Lăsînd la o parte faptul că aceste moduri sînt confundate de autorĭ şi că în diferite provinciĭ ĭerau diferite procedeurĭ de clasare, ĭe de observat că în transcrierea lor unĭĭ autorĭ ĭau după cum am spus ca bază gama majoră a luĭ *la*, pe cînd alţiĭ pe acea a luĭ *do* ; astfel de ex. modul *Carnati* ĭe reprezintat prin una din scările : *sol* ♯, *la*, *si*, *do* ♯, *re*, *mi*, *fa* ♯, *sol* ♯ sau *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, cari în fond sînt acelaşĭ lucru : gama cu cele 2 semitonurĭ între gradele 1—2 şi 4—5. Cît pentru faptul lipseĭ unor grade, aceasta nu poate constitui cu adevărat un nou mod ; şi în muzica europeană sînt melodiĭ cărora le lipseşte unul, 2 sau chĭar maĭ multe grade, fără ca aceasta să constituĭe un nou mod. Pare însă că teoricianiĭ indianĭ nu ĭerau de această părere, şi considerînd apoĭ faptul că fie care notă putea fi luată drept *ansa* (tonică), de la care se putea forma o gamă după unul din modurile de maĭ sus, ne putem face o ideĭe despre cantitatea enormă de moduri şi game ce avea muzica indiană. Şi în adevăr abstracţie făcînd de numărul fabulos de 16 miĭ de pe timpul luĭ Crişna, Soma, în unul din tratatele luĭ, numără 960 de varietăţĭ posibile, cari totuşĭ sînt reduse la 36 principale dintre cari ĭel alege 23 practica-

bile! Aceste 36 de moduri principale sînt personificate în 6 genii, fii ai lui Brahma şi a Sarasvati, numite *raga*, fie care avînd cîte 5 muze, numite *ragini*; din această familie de *raga* şi *ragini* ieşă melodiile, copii numeroşi ca valurile mării.

Aceste cuvinte, *raga* şi *ragini*, traduse în limba muzicală prin cuvîntul *mod*, însemnează proprin o *pasiune*, o afecţiune a spirituluĭ, şi fie care ie destinată, după definiţiunea luĭ Berat, a trezi o anumită sensaţiune în ascultător. Trebuie de observat că aceste cuvinte nu exprimă însuşi gamele pe care se bazează aceste diferite tonalităţi, ci teme, formule melodice ce determină aceste game, pe cari muzicanţii brodează, stabilesc nouă cîntece, variindu-le r i t m e l e, adăugîndu-le melisme, amplificînd cu alte cuvinte. Iele ierau afectate respectiv la diferitele anotimpuri, la anumite ceasuri de zi sau de noapte, a provoca anumite fenomene atmosferice ş. a., şi chiar azi un indian ar considera ca pe un ignorent pe muzicantul ce ar cînta într'un sezon un *raga* apropriat uneĭ alte epocĭ a anuluĭ. Anecdotele şi fabulele abundă asupra miraculoaseĭ puterĭ expresive ale acestor melodiĭ. In cele maĭ multe însă ie o frapantă analogie cu acele ale Grecilor, cari pare că le-au semanat în toate părţile sau le-au cules din toate părţile.

Ca muzică vechie indiană nu există notate de cît două ariĭ, facsimile reproduse după tratatul luĭ Soma, tratat dispărut în urmă. Savantul indianist W. Jones dă o traducţiune; Fetis dă o altă, pe care alţiĭ propun a o modifica! Orĭ, cînd se văd astfeĭ de oamenĭ în desacord, o conclusiune naturală ie că şi în privinţa acesteĭ muzicĭ sîntem în fond în acelaşĭ caz ca şi la celelalte popoare ale antichităţeĭ. Nu ie tot aşa însă în ceia ce priveşte muzica modernă. Muzica europeană a străbătut în India şi trupe de operă au dat şi dau reprezintaţiunĭ în principalele oraşe. Dar şi muzica indigenă, descendentă directă a anticeĭ muzicĭ indiene, are partizaniĭ ieĭ credincioşi în clasele culte, şi nu numaĭ în popor sau în pagode o găsim. La Calcuta există o şcoală de muzică indigenă înfiinţată la 1871 şi organizată după modelul conservatoarelor europene de către rajahul Surindro Mohun Tagore, care a contribuit mult în a face cunoscute în Europa noţiunile de muzică indiană şi instr.-ele muzicale întrebuinţate în India, de care a oferit minunate colecţiunĭ muzeelor instr.-ale din Paris şi Bruxelles.

Ca şi muzica antică, muzica modernă indiană se bazează pe o scară de 3 eptacorde. Iea admite notaţiunea bazată pe iniţialele numelor notelor, astfel că, dacă înlocuim literile

alfabetului indian prin acele latine, scara indiană ar fi reprezintată prin seria.

. . . . . .
SRGMPDN SRGMPDN SRGMPDN
. . . . . .

corespunzînd scăreĭ noastre naturale începînd cu do_2 şi terminînd cu si_1. Dacă excepţional aceste limite sînt trecute, maĭ cu samă în transcripţiunĭ de muzică europeană, sunetele se reprezintă prin aceleaşĭ litere, numaĭ avînd două puncte sub literă pentru eptacordul contra-grav şi deasupra litereĭ pentru cel supra-acut. Semnele de alteraţiune sînt *komala* ♭, care joacă rolul bemolul nostru şi se poate pune notelor *ni*, *ga*, *da*, *ri*, şi *tivra*, ♯, diezul nostru, care nu se pune de cît pe *ma*. Cîte o dată aceste semne sînt complectate cu un mic cerc, care le măreşte efectul făcîndu-le să suĭe sau să pogoare maĭ mult de un semiton: sînt şiraicĭ rezultatul speculaţiunilor teoretice bazate pe defecte sau afectaţie în intonaţiune (v. *Sfert* de ton). Astfel muzica indiană dispune pe lîngă scara naturală şi de gamele ce s'ar putea forma cu un diez, cu 1, 2, 3 sau 4 bemolĭ şi de scară cromatică (*Vikrita-svara-grama*).

In privinţa scăreĭ naturale însă ĭe de observat că practica a înlocuit regula antică de diviziune a coardeĭ printr'o alta, maĭ expeditivă, dar în acelaşĭ timp şi dînd rezultate maĭ puţin exacte; această nouă regulă, bazată pe diviziunea prin *sruti*, dă ca formulă numerică seria:

$$1\ \ \frac{9}{8}\ \ \frac{36}{27}\ \ \frac{4}{3}\ \ \frac{52}{35}\ \ \frac{52}{31}\ \ \frac{13}{7}\ \ 2$$

Sa ri ga ma pa da ni sa

în carĭ numaĭ gradele 1, 2 şi 4 corespund vecheĭ scărĭ indiene şi scăreĭ fizicianilor.

In general muzica a fost şi ĭeste foarte cultivată în I. Dacă tradiţiunea înconjură zeiĭ de cete de muzicanţĭ (*Indra*, Apolon al Indienilor, are pe lîngă ĭel 7 *gandarba* şi 7 *aspera*; *Kuvera*, Pluton al lor, are asemenea o orchestră de *Kinara*), rajahiĭ ĭ-au imitat şi întreţin în palaturile lor trupe de muzicanţĭ şi muzicante, şi uniĭ chiar cîte un poet-compozitor, *vetalika*. In pagode muzica şi dansul sînt întreţinute ca instituţiunĭ sacre şi în general fiecare pagodă întreţine cîntăreţĭ şi instr.-iştĭ şi o trupă de *deradasis*, speciĭ de vestale instruite în dans şi muzică şi dedate oficiilor liturgice.

Ca şi celelalte popoare Indieniĭ au deosebite genurĭ de cîntece: de resboĭ (*durpad* sau *kurka*), de leagăn (*palma*), erotice (*dudra* sau *nukta*), de amor (*keal*), în onoarea luĭ Crişna (*holi* sau *hori*), de seară (*bişnupud*) ş. a. Şi maĭ mult încă ĭeĭ au chiar drame muzicale, acţiunĭ teatrale însoţite de solurĭ şi corurĭ, baleturĭ ş. a., în a căror antichitate însă savanţiĭ indianiştĭ nu vor a crede.

Muzică populară, ariile tradi-

ţionale, cari pare că se deosebesc în *rektah*, *tupah* sau *terana*, după cum sînt de origină persană, mongolă sau arabă, sînt foarte în favoare şi unele nu lipsite de farmec. Voiajorii au adus multe laude acestuĭ gen de muzică în scrierile lor şi au cercat chiar a transcrie din aceste melodiĭ.

Numărul instr.-elor muzicale ĭe foarte mare: catalogul muzeuluĭ instr.-al din Bruxelles numără peste o sută de varietăţi, dintre cari unele sînt de o reală antichitate, pe cînd altele sînt vădite imitaţiunĭ de instr.-e europene.

Instr.-ele de percusiune, autofone sau de membrane, s'au bucurat totdeauna de o mare favoare, ca în tot Orientul; dansul, cîntul, cultul religios sînt totdeauna însoţite de diferite feluri de castanete (*mandira*), talgere (*karatala*), clopoţeĭ (*ganta*, *gangara*) inele metalice (*nupura*), şi maĭ cu samă dărăbănĭ de toate formele şi mărimele (*dac*, *dagara*, *damfa*, *dol*, *dara*, *banta*, *kanjani*, *panaba*, *tasa*, *nagara*, *gutru*, *mridanga*, *huruk*, *mardala*, *udukai* ş. a.). In temple maĭ cu samă sînt întrebuinţate *gongurile* de tot felul (*kansi*, *kansara*, *gari*), cari în acelaşĭ timp sînt şi instr.-e oficiale, sonoritatea lor puternică amintind poporuluĭ cultul luĭ Brahma şi inspirînd astfel respectul autorităţeĭ. O serie de instr.-e foarte în favoare sînt acele formate din lame de lemn sau de metal, sau din discurĭ metalice diferit acordate, lovite cu cĭocanaşe (*gambang*, *kineri*, *gendir* ş. a.).

Instr.-ele de suflare asemenea sînt numeroase. Sînt fluĭere de diferite mărimĭ (*bilancoiel*, *algoja*, *murali*, *vansi*, *otu*, *carna*, *matalan* ş. a.); oboĭe (*kalama*, *sanai*, *moska*) între cari cel maĭ original ĭe aşa numitul *niastaranga*, instr. clasic a căruĭa îmbucătură, în loc de a fi aplicată pe buze, ĭe apăsată pe gît, în dreptul coardelor vocale, cari vibrînd provoacă vibraţiunĭ în ancie, prin simpatie; *tubri*, *mayondi*, *tiktiri*, sînt denumirĭ ale uneĭ speciĭ de cimpoĭ, al căruĭ timbru are un efect miraculos asupra şerpilor: la auzul acestuĭ instr. ĭeĭ nu numaĭ devin absolut inofensivĭ, dar vin orĭ de unde ar fi. Ca instr.-e de apel se întrebuinţează diferite concĭ marine (*sanka*, *go-muka*, *barataca*) şi coarne de animal (*sringa*); *rana-sringa* ĭe un mare corn întrebuinţat în vechime în cult şi la resboĭ, în muzicele militare, înlocuit în urmă printr'o imitaţiune a trompeteĭ europene (*bere*, *combu* sau *turi*), şi întrebuinţat astăzĭ numaĭ în ceremoniile religioase.

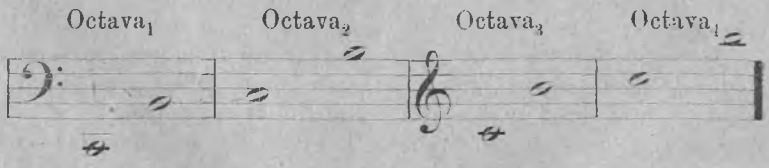
In instr.-ele de coarde însă varietatea ĭe şi maĭ mare. Ieĭ au instr.-e de coarde pişcate şi de coarde frecate cu arcuş. Coardele simpatice cari în Europa nu au primit o aplica-

ţiune decît către sec. 17, par a fi fost întrebuinţate în ţerile indiene din timpĭ imemorialĭ şi sînt şi azĭ foarte în favoare (*taraf*). Cel maĭ original dintre instr.-ele de coarde ĭe fără îndoĭală acel numit *vina* (v.), a căruĭ invenţiune ĭe atribuită luĭ Neruda, şi care a servit ca tip la o mulţime altele maĭ mult sau maĭ puţin modificate, de forme maĭ mult sau maĭ puţin capricioase, dintre cari cele maĭ multe însă amintind forma chitarelor şi ceterelor europene, adică instr.-e cu lada de resonanţă lată sau bombată, variind prin numărul coardelor şi acordul lor, prin prezenţa sau absenţa diviziunilor pe tastă ş. a. Unĭĭ au atribuit Indienilor invenţiunea arcuşuluĭ pe care ĭeĭ îl numesc *yarika*, (v.) onoare ce le ĭe contestată însă de alţĭ autorĭ. Orĭ cum însă ĭeĭ posedă instr.-e de arcuş, în stare rudimentară, cărora le atribuĭe o adîncă antichitate. Astfel ĭe acel numit *ravanastron*, care şi-ar fi trăgînd numele de la regele Ceilanuluĭ Ravana, care domnea acum vr'o 50 de secolĭ! Acest instr. a dat naştere celor cunoscute sub numele de *uri*, *omerti*, *saroh*, *sarangi*, *esrar*, *serinda*, *şikara* ş. a. dintre cari unele sînt instr.-e perfecţionate cu lăzile bogat ornamentate, de forme capricioase, ĭar altele îşĭ păstrează forma rudimentară ce le-au dat inventatorĭĭ lor.

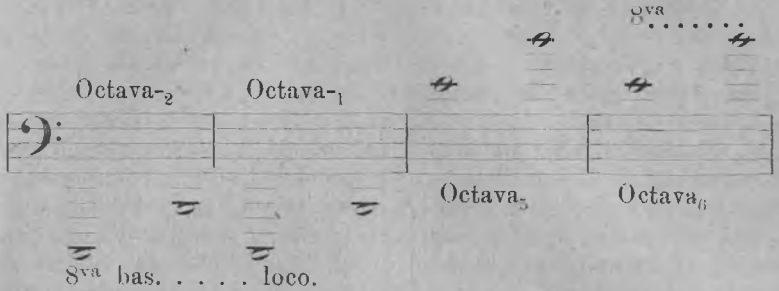
Indicaţiuni *metrice* v. *Măsură*.

I. metronomice v. *Mişcare* şi *Metronom*.

Indiciu, micĭ cifră pusă jos lîngă numele uneĭ note, pentru a indica din ce anume octavă a sistemuluĭ muzical face parte, cu alte cuvinte a-ĭ determina înălţimea absolută. Pentru aceasta întreg sistemul ĭe împărţit în 8 octave, dintre care cele 4 mijlocĭĭ sînt accesibile atît vocilor cît şi instr.-elor, pe cînd cele două contragrave şi cele 2 supra-acute nu sînt accesibile decît instr.-elor. Cele 4 octave mediĭ sînt indicate prin indiciile 1, 2, 3 şi 4 şi anume:

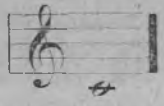


Cele 2 octave maĭ grave decît octava$_1$ sînt indicate prin indiciĭ negativĭ, ĭar cele 2 maĭ înalte de octava$_4$ sînt indicate prin indiciile 5 şi 6.



Sistemul ĭe complectat printr'un do_7.

Trebuĭe a deosebi *indiciul*, care se pune jos şi ĭe întrebuinţat maĭ cu samă de teoricianiĭ francezĭ, belgianĭ şi italienĭ, de *exponent* (v.), care se pune sus şi ĭe întrebuinţat în notaţiunile alfabetice, maĭ cu samă de teoricianiĭ germanĭ şi englezĭ. Astfel c^1 şi do_3 reprezintă acelaşĭ sunet:



Indirect v. *Anticipatie*.

Inegal, epitet dat contrapunctuluĭ înflorit, prin opoziţie cu *egal*, dat contrapunctuluĭ notă contra notă.

Inel v. *Cheie* şi *Flaut*.

Ine-kin, instr. chinez, cu coarde pişcate şi cu lada de resonanţă rotundă, de unde numele, asemănînd-o cu o lună. Coardele sînt în număr de 4: do_1-do_1-fa_3-fa_3. Engleziĭ îl numesc *Moon-guitar*.

Inferioară, epitet dat voceĭ celeĭ maĭ grave dintr'o compoziţiune în maĭ multe vocĭ. Astfel ĭeste basul într'un cor mixt sau bărbătesc, contraltul într'un cor femeĭesc.

Infibulatio (lat.) = castraţiune (v. *Castrat*).

Inflatilia (lat.) denumire generică dată de vechiĭ scriitorĭ instr.-elor de suflare.

Inflexiune ĭe proprietatea ce au undele sonore de a încunjura obstacolele ce întîlnesc în calea lor, pĭerzînd totuşĭ prin reflexiune o parte din intensitatea lor, ceĭa ce produce ca un fel de umbră a sunetelor. Fără I.-a sunetelor o persoană aşezată de o parte a unuĭ zid nu ar putea auzi ceĭa ce se petrece de çealaltă parte.

Înflorit, epitet dat contrapunctuluĭ care conţine note de deosebite valorĭ.

Înfloriturĭ v. *Ornamente*.

Infrabas, joc de orgă de 16 sau 32 p. numit încă *Subbas*; ĭe de obiceĭ pus în pedalieră şi constă din tuburĭ închise.

Inganno (it.) = amăgire. *Cadenza per I.* v. *Cadenţă* ruptă.

Inglese (it.) = englez (v.).

Ingomba, specie de darabană uzitată în Guinea; ĭe formată d'într'un trunchĭ de arbore scobit şi d'într'un sistem de frîn-

ACADEMIA BIBLIOTECA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ghiĭ pentru tensiunea membraneĭ.

Ingressa v. *Introitus*.

Inimă, la instr.-ele de coarde, v. *Pop*.

In-ku, specie de darabană chineză.

In levare (it.) = în rîdicare, presupus cuvîntul „mîneĭ", denumire dată timpuluĭ slab al măsureĭ.

Inlocuire sau *substituţiune* se numeşte în jocul instr.-elor de claviatură trecerea unuĭ deget în locul altuia pe o tastă (v. *Degităt*).

Inno (it.) = imn (v.).

Innocemente (it.) = inocent, ca termin de expr.

Inquiete (it.) = îngrijat, cu nesiguranţă, ca termin de expr.

Inregistrator v. *Melograf*.

Inrudit v. *Relativ*.

Inşelătoare, se zice despre *cadenţă* (v.) în acelaşĭ sens cu *ruptă*.

Insensibilmente (it.) = pe nesimţite, liniştit, ca termin de expr.

Insiraf, una din părţile ce formează *nuba* (v.) arabă.

Inspiraţie se zice une orĭ în acelaşĭ sens cu *aspiraţie* (v. a *aspira*).

Institut *de France* (fr.) = Institutul Franţieĭ, ĭe numele mareĭ corporaţiunĭ franceze de savanţĭ şi artiştĭ formată din maĭ multe secţiunĭ numite ĭele însuşĭ *academiĭ* (v.) Secţiunea muzicală ĭe formată din 6 membri ordinarĭ, un secretar şi maĭ mulţĭ membri corespondenţĭ. Membriĭ actualĭ sînt: E. Reyer (n. la 1823), J. Massenet (n. la 1842), C. Saint Saëns (n. la 1835), E. Paladilhe (n. la 1844) T. Dubois (n. la 1837) şi Ch. Lenepveu (n. la 1840). Ca membri corespondenţĭ sînt: Verdi şi Sgambati în Italia, Gevaert în Bruxelles, C. Cui în Petersburg, P. Benoit în Anvers, Deffès în Toulouse, Grieg în Copenhaga.

Sub numele de *premiul institutuluĭ* se înţelege o sumă de douăzecĭ miĭ leĭ acordată ca încurajare unuĭ artist de valoare. Acest premiu fondat la 1859 de Napoleon se dă la fie care doĭ anĭ; cum însă merge succesiv la diferitele secţiunĭ, fie care din acestea nu poate dispune de ĭel de cît la zece anĭ (fiind cincĭ secţiunĭ).

Un alt premiu de care dispune secţiunea muzicală ĭe aşa numitul *premiul Romeĭ* care se acordă în fie care an şi în virtutea căruĭa titularul ĭe stipendiat de către stat timp de patru anĭ, pe care trebuĭe să-ĭ treacă parte la Roma şi în Italia, parte în Germania, şi în timpul cărora trebuĭe a prezinta maĭ multe partiţiunĭ şi alte lucrărĭ. Ceĭ maĭ marĭ compozitorĭ francezĭ din secolul nostru au trecut prin această filieră, premiul Romeĭ fiind decernat anual de la 1803.

Afară de aceste premiĭ, academia muzicală dispune încă de maĭ multe altele, de maĭ mică importanţă, pe care le distri-

buĭe pentru încurajarea şi susţinerea arteĭ muzicale. în virtutea unor legate : astfel sînt premiile numite J. Cartier, Rossini, Niccolo ş. a.

Instrument *muzical* s'a numit orĭ ce aparat, care prin sine însuşĭ sau provocînd vibraţiunĭ în aĕr, produce sunete apreciabile, sunete muzicale. Pe lîngă acestea, prin extensiune, s'a maĭ dat încă numele de I.-e muzicale unor aparate, cari deşi nu produc sunete muzicale, totuşĭ vuĭetul produs de ĭele, ĭe admis în muzică în oare cari anumite circumstanţe.

Marea majoritate a instr.-elor muzicale întrebuinţate astăzĭ îşĭ pĭerd originele în cea maĭ adîncă antichitate. Cele maĭ vechĭ sculpturĭ şi picturĭ cari contribuĭe a ne da o ideĭe despre primele civilizaţiunĭ omeneştĭ, ne prezintă cu profusiune instr.-e muzicale, harpe şi lăute, fluĭere şi trompete, talgere şi dărăbănĭ. Nu se poate precisa căreĭ clase de instr.-e aparţine dreptul de primogenitură, căcĭ în aceste anticĭ reprezintaţiunĭ ĭele apar simultaneu. La Egiptenĭ, la Asirienĭ găsim de toate speciele de instr.-e şi în mare abundenţă. Evreiĭ nu ne-au transmis reprezintaţiunĭ grafice, dar textele lor constată marea favoare de care se bucurau instr.-ele muzicale şi în special harpa cu varietăţile ĭeĭ. Chinezĭĭ şi Indienĭĭ asemenea vorbesc de antichităţĭ fabuloase ale instr.-elor lor. La Grecĭ găsim peste 30 de specĭĭ de fluĭere deosebite, între cari fluĭerul dublu şi fluĭerul luĭ Pan, instr.-e cari dacă n'au primit perfecţionărĭ, în starea lor primitivă le găsim şi azĭ în mînele poporuluĭ. Tot la ĭeĭ găsim *lira*, regele instr.-elor muzicale ale antichităţeĭ, instr.-ul grec prin excelenţă, contra căruĭa în zadar luptă fluĭerul indian. Civilizaţiunea romană nu aduse nimic nou în privinţa instr.-elor muzicale, decît doar marea importanţă ce se dădu trompetelor în sacrificiĭ şi resboaĭe. Dar în medaliile şi monumentele romane găsim cele întăĭ reprezintaţiunĭ ale instr.-uluĭ celuĭ maĭ complicat ce mintea omenească a imaginat şi care conţine în ĭel o astfel de aglomeraţiune de sunete că poate fĭ cu adevărat comparat uneĭ orchestre. Cele întăĭ secole ale Creştinismuluĭ ne dau cele întăĭ menţiunĭ despre *orgă*, care deja în primiĭ secolĭ aĭ Evuluĭ mediu ajunge a avea peste 400 de tuburĭ şi care joacă un rol atît de important că dă numele seu embrionuluĭ armonieĭ moderne (v. *Organum*).

Dar maĭ cu samă instr.-ele de coarde ĭeau în Evul mediu o mare desvoltare, şi două tipurĭ a aceşteĭ clase jucară în istoria muzicеĭ un rol capital. *Viola*, tipul instr.-elor de coarde şi arcuş, a căreĭa urme în Europa se urcă la sec. 9, căreĭa unĭĭ îĭ atribuĭe o origină indiană (v. *Arcuş*), deja în sec.

16 ne dă violina şi întreaga familie suverană a orchestreĭ moderne, aproape în starea de perfecţiune în care o găsim astăzĭ. Al doilea tip ĭe *lăuta*, care introdusă în Europa prin cruciaţĭ, dădu naştere familieĭ numeroase de instr. de coarde pişcate a căror favoare nu începe a scădea decît cu secolul trecut. Tot prin cruciaţĭ au fost introduse în Europa *timpanele*, singurele instr.-e de percusiune, cu adevarat muzicale. Un alt instr. remarcabil prin favoarea de care se bucură în Evul mediu şi prin multele reprezintaţiunĭ ce găsim în manuscriptele din acel timp ĭe aşa numitul *psalterion*, care, avindu-şĭ originele în anticele harpe orizontale, pe de o parte, cu slabe modificaţiunĭ se menţinu pînă în zilele noastre în plebeĭana *ţimbală*, ĭear pe de altă parte dădu naştere aristocraticuluĭ *piano*.

Instr.-ele de suflare se menţin astfel după cum ĭesă din antichitate, mult timp în Evul mediu: fluĭere şi oboĭe primitive, cornĭ şi trompete naturale dînd un singur sunet sau cu o scară foarte săracă. Cu sec. 13 vedem apărînd cele întăĭ instr.-e grave cu ancie, instr.-e greu de maniat, cari nu dispar decît numaĭ după apariţiunea *fagotuluĭ* şi primele luĭ perfecţionărĭ. Ca instr.-e cu îmbucătură Evul mediu a cunoscut încă un mare număr de cornete de toate felurile şi cu sec. 14 găsim cele întăĭ urme ale trombonuluĭ, care în curînd se perfecţionează astfel că ĭea aproape forma actuală (cu culisă).

Marea desvoltare ce ĭea contrapunctul vocal în secoliĭ următorĭ, care necesită clasificarea vocilor, şi obiceĭul de a urmări partidele vocale prin instr.-e, făcu că în sec. 15 şi 16 găsim toate instr.-ele de suflare grupate în familiĭ numeroase, construite pe acelaşĭ principiu şi variind prin dimensiunĭ, de la sopran acut pînă la contrabas. Dar pe cînd în începutul sec. 16 deja găsim instr.-ele de coarde într'o stare vecină de perfecţiune, abĭa sec. 18 transformă instr.-ele de suflare astfel ca să poată lupta alăturea cu ĭele. In 1691 Denner creă *clarineta* (v.) şi nu mult după aceasta vedem trompa de vînătoare transformîndu-se în cornul de armonie (v. *Corn*); perfecţionările succesive aplicate acestuĭa şi trompeteĭ făcură să se nască nouă familiĭ de instr.-e cu îmbucătură, în faţa cărora dispărură vechile familiĭ de cornete ce străluceau încă în sec. 17.

Sec. 19 prin invenţiunea luĭ Böhm a sistemuluĭ de pătrundere şi diviziune raţională a tubuluĭ (v. *Flaut*) transformă cu totul factura instr.-elor cu gură şi a celor cu ancie, astfel că astăzĭ instr.-ele de suflare nu au nimic a invidia celor de coarde.

După natura corpului vibrant, toate aparatele sonore cunoscute până astăzi pot fi împărțite în 4 mari clase:

I *I.-e autofone*, în cari sunetul ie produs prin vibrațiunea însuși a unor corpuri solide destul de elastice pentru a putea întreține mișcarea necesară producțiunei sunetului.

II *I.-e cu membrană*, în cari sunetul ie produs prin vibrațiunea unor membrane devenite elastice prin tensiunea lor pe cadre de forme și mărimi variate.

III *I.-e de suflare*, în cari sunetul ie produs prin mișcarea vibratoare a aerului, mișcare provocată prin ajutorul unui curent lucrînd asupra unor organe speciale.

IV *I.-e de coarde*, în cari sunetul ie produs prin vibrațiunea coardelor, cari, ca și membranele, nu devin elastice și prin urmare vibrante, decît prin tensiune.

Unii autori unifică primele două clase sub denumirea de *I.-e de percusiune* sau *de lovire*, unificare improprie căci în aceste clase nu ie lovirea singurul mijloc de punere în vibrațiune, și pe de altă parte în clasa IV avem instr.-e de coarde puse în vibrațiune prin lovire. Astfel ni se pare mai nimerit a stabili aceste mari clase după natura corpului sonor.

După modul de punere în vibrațiune sau după prezența unui organ special pentru aceasta, aceste clase se subîmpart în *ramuri*, cari ne dau la rîndul lor diviziuni mai mici, *secții* deosebite prin natura sunetului produs, prin forma aparatului special care provoacă mișcarea vibratoare; în fine unele secții cuprind la rîndul lor un număr mai mare sau mai mic de *subsecții* în cari se grupează instr.-e cari nu diferă între ele decît prin detalii de construcțiune, în formă, dimensiuni sau maniare. Terminul *familie* ie întrebuințat în clasificațiunea instr.-elor pentru a denumi un grup de instr.-e construite după același tip și nediferînd decît prin dimensiuni.

I *I.-ele autofone* își au originele în Orient și au fost introduse în Europa la epoci greu de determinat. Unele din ele, chiar în starea lor primitivă, sau după slabe perfecționări, au reușit a se introduce în orchestră. După modul de punere în vibrațiune această clasă de instr.-e ne dă trei ramuri: *lovite*, *pișcate* și *frecate*.

A. *I.-e autofone lovite*. Acestea la rîndul lor se împart, după natura sunetului produs, în a) *sgomotoase*, numite astfel fiind că sunetul produs nu are un caracter muzical determinat și nu ie întrebuințat de cît numai ritmic, și b) *cu sunete determinate*.

In instr.-ele din secția a, sunetul ie produs prin lovirea

fie cu o bagheta sau cu un cĭocan, fie unul de altul, cînd sînt întrebuinţate împărechĭete. Aceste instr.-e se fabrică din lemn, din metal ş. a. materiale şi *cimbalele*, *gongul*, *triunghiul*, *castanetele*, vechile *crotale* sînt atîtea instr.-e cari ne pot da o ideĭe de această secţie, la carĭ se alipesc încă *sistrul* şi diferitele instr.-e formate cu zurgălăĭ.

Instr.-ele din secţia b, deşi ne dau sunete muzicale, sînt totuşi maĭ puţin întrebuinţate. Această secţie se subîmparte după modul cum ĭe realizată lovirea în treĭ subsecţiĭ:

aa) direct cu cĭocanaşe sau cu baghete, instr.-e formate din vergi, lame, discurĭ, timbre ş. a. forme, din materiale foarte deosebite: lemn (*xilofon*), pĭetre (*king*), sticlă (*armonica*) metal (*carillon*) ş. a.

Aplicarea uneĭ claviaturĭ la instr.-e din această subsectie ne procură o nouă sub secţie bb, (*tipofon*, *partiţiune Mustel* ş. a.) şi acea a mişcăreĭ automatice o a treĭa, cc, din care fac parte *carillon*-ele automate din turnurile cu cĭasornice ş. a.

B. *I.-e autofone pişcate*. Numaĭ lame foarte fine, de metal pot fi puse în vibraţiune prin acest procedeu, care nu ne dă decît instr.-e fără importanţă muzicală. *I* al Chinezilor, *drîmba* şi unele automate (cu pĭeptene) aparţin acesteĭ ramurĭ.

C *I.-e autofone frecate*. Ca şi cele precedente, instr.-ele din această ramură sînt puţin numeroase şi de slabă importanţă muzicală. Sînt unele frecate direct de deget sau de arcuş, ca *armonica lui Franklin*, *Nagelharmonica*; altele frecate de un cilindru mişcat de o pedală şi sunînd prin intermediarul uneĭ claviaturĭ. Mişcarea automatică n'a fost aplicată.

II *I.-e cu membrană*. Ca şi cele autofone aceste instr.-e işĭ au originele în Orient. Din cea maĭ adîncă antichitate găsim de aceste instr.-e la Asirienĭ, la Egiptenĭ, la Evreĭ, la Chinezĭ, la Indienĭ. Primele civilizaţiunĭ europene, Greciĭ şi Romaniĭ nu le-au avut în favoare, dar prin Arabĭ şi prin cruciaţĭ ĭele au străbătut în inima Europeĭ şi deja în sec. XIII găsim o bună aglomeraţiune de instr.-e cu membrane de tot felul carĭ s'au menţinut până în zilele noastre fără multe transformărĭ. Singurul mod de punere în vibraţiune ĭe lovirea, fie cu mîna, fie cu baghete sau cu o specie de maĭu. Numaĭ excepţional se întrebuinţează frecarea sau maĭ bine zis lunecarea degetuluĭ pe membrană (v. *Dairea*). Astfeĭ această clasă nu cuprinde decît o singură ramură, cu membrane lovite.

După natura sunetuluĭ produs avem două secţiĭ:

a) *sgomotoase*, întrebuinţate numaĭ ritmic şi carĭ la rîndul lor ne dau treĭ subsecţiĭ:

aa) o singură membrană întinsă pe un cadru: tip *dairea*.

bb) o singură membrană întinsă pe gura unuĭ recipient: tip *darabukeh*.

cc) două membrane întinse la cele două extremităţĭ ale unuĭ recipient, cele maĭ de multe orĭ de o formă cilindrică; tip: *darabana*. Înălţimea cilindruluĭ nu are nicĭ o influenţă asupra sonorităţeĭ, care nu depinde decît de la mărimea membraneĭ. In timpurile maĭ nouă sau construit dobe formate dintr'o singură membrană întinsă simplu pe un cadru circular, de forma daireleĭ, şi nelasînd nimic de dorit în privinţa sonorităţeĭ.

b). *Cu sunete determinate*, formate dintr'o singură membrană întinsă pe un recipient emisferic sau simplu pe un cadru. *Timpanele* sînt singurul reprezintant al acesteĭ secţiĭ în muzica modernă.

III *I.-e de suflare*. Nu ĭe deajuns a sufla într'un tub pentru ca colona de aĭer cuprinsă în ĭel să între în vibraţiune producînd un sunet. Pentru a obţinea acest rezultat ĭe necesar a provoca la extremitatea prin care se suflă a tubuluĭ o succesiune repede şi regulată de condensaţiunĭ şi dilataţiunĭ ale aĭerului, carĭ propagîndu-se în interior provoacă vibraţiunea coloneĭ de aĭer. Vechĭa clasificaţiune a acestor instr.-e în *I.-e de lemn* şi *I.-e de alamă* azĭ nu maĭ are raţiune de a fi în urma experienţilor făcute şi a cunoaşstereĭ factorilor ce determină timbrul. Astăzĭ ĭe constatat că toate instr.-ele de suflare pot fi fabricate indiferent în metal, lemn, gutapercă sau alt material, fără nicĭ o alteraţiune în caracterele timbruluĭ lor, numaĭ materialul întrebuinţat să fie suficient de resistent, să nu prezinte neregulatităţĭ, soluţiunĭ de omogeneitate, carĭ nu ar putea fi de cît în dauna sonorităţeĭ.

Maĭ toate instr.-ele de suflare constau în general sau din aglomeraţiunea maĭ multor tuburĭ, cel puţin unul pentru fie care sunet sau dintr'un singur tub din care prin diferite procedeurĭ se reuşeşte a se obţinea o scară maĭ mult sau maĭ puţin întinsă (v. *Tub*).

După modul de provocare a vibraţiuneĭ aĭeruluĭ instr.-ele din această clasă se împart în maĭ multe ramurĭ.

A. *I.-e cu ancie* (v.), carĭ după forma acesteĭa ne dau maĭ multe secţiĭ.

a) *Ancia liberă* n'a fost întrebuinţată până astăzĭ cu succes decît în instr.-e cu rezervoriu de aĭer, carĭ formează o ramură a parte. Instr.-ele cu anciĭ libere primind suflul din gura executantuluĭ sînt de slabă importanţă muzicală şi considerate maĭ mult ca jucărĭĭ de copiĭ. Astfel sînt *tipotonul*, *eolina*, *armonicorul* Jaulin ş. a.

b) *Ancia simplă lovindă* poate fi asociată la două speciĭ de tuburĭ ceĭa ce ne dă două

subsecţiĭ: aa) *tub cilindric*, (quintoind, tip *clarneta* şi bb) *tub conic*, octaviind, tip: *saxofonul*.

c) *Ancia dublă* asemenea a fost asociată la două speciĭ de tuburĭ: aa) *tub conic*, tipurĭ *oboiul* şi *fagotul*: bb) *tub cilindric*, subsecţie care azĭ nu are reprezintanţĭ decît în ţerile orientale (*Erakieh*, *Salamuri*, *Kvantze* ş. a.); în secoliĭ trecuţĭ această subsecţie ĭera reprezintată prin familia *cromornilor*.

B. *I.-e cu gură* (v.) cari după forma acesteĭa se subîmpart în treĭ secţiĭ:

a) *Cu gura cioplită*, tip *fluierul* propriu zis.

b) *Cu gura laterală*, tip *flautul*.

c) *Cu gura dreaptă* sau *transversală*, care ne dă două subsecţiunĭ aa) cu tuburĭ închise, unul pentru fie care sunet, tip *naiul*: bb) tub deschis, cu borte laterale. tip *cavalul*.

C. *I.-e cu rezervoriu*. Aceste instr.-e sînt de origină foarte vechĭe. *Cengul* chinez ĭe cunoscut din timpurĭ imemoriale şi mulţimea regiunilor în cari ĭe respîndit *cimpoiul* dovedesc aceasta. Maĭ mult încă, săpăturele făcute în Asia au descoperit reprezintaţiunĭ de astfel de instr.-e a căror vrîstă trece peste două miĭ de anĭ. Diferitele secţiĭ ale acesteĭ ramurĭ sînt:

a) *I.-e fără tuburĭ*, constînd dintr'o serie de anciĭ libere dispuse pe una din feţele interioare ale uneĭ cutiĭ alimentate cu aĭer prin ajutorul unor foĭ. La fie care ancie corespunde o deschizătură ce se poate acoperi sau descoperi după voĭe prin ajutorul unuĭ bumb producînd sau interceptînd astfel curentul ce poate pune ancia în vibraţiune. *Acordeonul*, *Concertina* ş. a. sînt instr.-e din această secţie.

b) *I.-e fără tuburĭ cu claviatură*. Acelaşĭ principiu în construcţiune, numaĭ maĭ desvoltat: foile sînt puse în acţiune prin intermediarul unor pedale şi cheile sînt înlocuite printr'o claviatură. *Armoniul* şi diferitele luĭ varietăţĭ aparţin acesteĭ secţiĭ.

c) *I.-e fără tuburĭ, cu mişcare automatică*: *antifonel*, *armonista*.

d) *I.-e cu tuburĭ*. *Ceng*-ul chinez şi *cimpoiul* cu diferitele luĭ varietăţĭ aparţin acesteĭ secţiĭ. Tuburile sînt cu ancie şi rezervoriul ĭe alimentat fie de un foĭu, fie direct din gura executantuluĭ.

e) *I.-e cu tuburĭ şi claviatură*: *orga*.

f) *I.-e cu tuburĭ şi mişcare* automatică: orga de barbarie şi diferitele ĭeĭ augmentative sau diminutive.

D) *I.-e cu îmbucătură* (v.) Aicĭ buzele instr.-istuluĭ aplicate pe această parte a instr.-uluĭ vibrează sub acţiunea sufluluĭ şi joacă rolul de anciĭ provocînd vibraţiunĭ în colona de aĭer. Aceste instr.-e se cla-

sează în treĭ secțiĭ: și anume

a) *I.-e simple* sau *naturale*, cele maĭ vechĭ și de cari ne dau o ideĭe un simplu *corn* (v.) de animal sau o *concă* (v.) marină cu vîrful retezat. In imitațiunea acestora s'au făcut instr.-e formate din tuburĭ maĭ lungĭ, ceĭa ce permite a se obținea un număr maĭ mare de armonice: totuși sărăcia scăreĭ acestor instr.-e naturale a iscat perfecționărĭ succesive cari neau dat:

b) *I.-e cromatice cu borte laterale*, secție care la rîndul ieĭ se subîmparte în: aa) *cu borte laterale libere*, cu sau fără cheĭ, de care avem exemple în instr.-ele *cornet à bouquin*, *serpent* ș. a., și bb) *cu borte laterale acoperite de cheĭ*, sistem aplicat la *bugle*, la *trompetă* s. a.

c) *I.-e cromatice cu lungime variabilă* de cari avem asemenea două secțiĭ: aa) *cu culisă* (v.) care a fost aplicată *trombonului* și *trompetei* și bb) *cu pistoane* (v.) carĭ au fost aplicațĭ la toate speciile de instr.-e cu îmbucătură.

Tipurile principale ale instr.-elor cu îmbucătură, pe care le regăsim sub diferite stărĭ sînt:

1) *Cornul*, cu tub conic, lung și relativ strîmt, basen conic: timbru dulce, moale; extensiune între armonicele 2 și 16.

2) *Trompeta*, cu tub cilindric în cea maĭ mare parte, lung și strîmt; basen emiferic: timbru pătrunzător, strălucitor; extensiune între armonicele 2 și 12.

3) *Goarna*, cu tub conic, larg în raport cu lungimea, și basen conic dar maĭ puțin adînc ca acel al cornuluĭ: timbru întunecat, fără expresiune: extensiune între fundamentală și armonica 8.

4) *Cornetul*, cu tub conic maĭ puțin larg decît acel al goarneĭ, și basen apropiindu-se de acel al trompeteĭ: timbru pătrunzător, dar vulgar: extensiune între armonicela 2 și 8.

La aceste patru tipurĭ principale se alipesc toate varietățile de instr.-e cu îmbucătura de care factura modernă ne prezintă un așa mare număr de specimene, dar cari în fond nu diferă decît prin nume și micĭ detalĭ de construcție sau mecanism.

IV *I.-e de coarde*. Timbrul acestor instr.-e nu depinde numaĭ de la materialul din care sînt făcute coardele, dar și de la modul cum sînt puse în vibrațiune și de la forma lăzeĭ sonore. Fiind treĭ moduri de a se pune în vibrațiune o coardă, această clasă se subîmparte în treĭ ramurĭ deosebite: I.-e de coarde *frecate*, *pișcate* sau *lovite*.

A. *I.-e de coarde frecate*. Sînt două mijloace de a freca o coardă: arcușul și roata; astfel avem două secțiĭ: a) *cu arcuș* și b) *cu roată*.

a) Aceste instr.-e, care țin primul rang în orchestra mo-

dernă nu par a fi întrebuinţate în Europa înainte de sec. 8. Ele au coarde de aceĭaşĭ lungime, nevariind decît prin grosime, şi material (*v. Coardă*). Sunetele care nu-s produse de o coardă liberă sînt obţinute prin scurtarea facultativă a părţeĭ vibrante, scurtare obţinută prin apăsarea ce executantul exercitează asupra coardeĭ pe tastă. *Violina* şi diferitele ĭeĭ augmentative sînt cele maĭ perfecţionate instr.-e din această secţie. Privind această familie de instr.-e vedem uşor că ĭea ĭe departe de a fi perfectă: viola are o sonoritate prea slabă; între ĭea şi violoncel ĭe un interval de o octavă, ceĭa ce indică lipsa unuĭ membru din familie; violoncelul, instr. bas, reuşeşte maĭ mult în regiunile tenoruluĭ şi a contraltuluĭ, şi contrabasuluĭ chĭar i s'ar putea cere maĭ multă sonoritate. Dar încercările de perfecţionărĭ n'au adus nicĭ un rezultat satisfăcător pănă acum, şi pentru aceasta poate nu ĭe străin faptul că această familie astfel constituită, a fost consacrată prin capodoperile marilor maĭştri aĭ muzicеĭ clasice.

b) Frecarea coardelor cu o roată a dat instr.-e cari s'au bucurat de favoare într'un timp. Astfel a fost vechĭul *organistrum*, din care a derivat *ligura* cu diferitele ĭeĭ varietăţĭ. Tot din această secţie fac parte dieritele clavire cu arcuş.

B. *I.-e de coarde pişcate.* Aceste instr.-e par a fi fost cunoscute din adîncă antichitate şi la toate popoarele. Sînt unele cu coardele pişcate de degetele executantuluĭ direct sau prin ajutorul unuĭ plectru, secţia a, şi altele cu coardele pişcate prin intermediarul uneĭ claviaturĭ, secţia b.

Secţia a) ne prezinta două subsecţiĭ:

aa) Instr.-e fără gît. In primul rang ĭe *harpa*, a căreĭa coarde, una pentru fie care sunet, sînt de diferite lungimĭ. *Lira*, *chitara* antică şi *ţitera* modernă încă aparţin la această subsecţie, deşi cu coarde egale.

bb) I.-e cu gît, fiecare coardă dînd maĭ multe sunete. Fantazia factorilor a dat o mare varietate de astfel de instr.-e, diferind prin forma lăzeĭ, prin lungimea gîtuluĭ, prin prezenţa sau absenţa diviziunilor pe tasta, şi alte detaliĭ; în fond însă aceste instr.-e pot fi clasate în două tipurĭ: *lăuta*, cu lada de resonanţă bombată, formată din doage, şi *chitara*, cu lada de resonanţă lată, formată din două table de armonie reunite prin faşciĭ laterale.

Secţia b) ne prezinta ca tip *clavecinul*, instr. cu coarde pişcate prin intermediarul uneĭ claviaturĭ.

C. *I.-e cu coarde lovite.* Această ramură ne dă două secţiĭ: a) coarde lovite direct cu două cĭocanaşe sau b) prin intermediarul uneĭ claviaturĭ.

Instrumente muzicale

- I Autofone.
  - A. lovite.
    - a. sgomotoase.
    - b. cu sunete determinate
      - aa. direct.
      - bb. cu claviatură.
      - cc. automat.
  - B. pişcate. — a. cu sunete determinate.
  - C. frecate. — a. cu sunete determinate.
- II Cu membrane.
  - A. lovite.
    - a. sgomotoase
      - aa. pe un cadru.
      - bb. pe un recipient.
      - cc. dublă membrană
    - b. cu sunete determinate.
- III De suflare.
  - A. cu ancie.
    - a. liberă.
    - b. lovindă.
      - aa. tub cilindric.
      - bb. tub conic.
    - c. dublă.
      - aa. tub cilindric.
      - bb. tub conic.
  - B. cu gură.
    - a. cioplită.
    - b laterală.
    - c. dreaptă
      - aa tub închis.
      - bb tub deschis.
  - C. cu rezervoriu.
    - a. fără tuburi.
    - b. fără tuburi cu claviatură.
    - c. fără tuburi automat.
    - d. cu tuburi.
    - e. cu tuburi. cu claviatură.
    - f. cu tuburi automat.
  - D. cu îmbucătură.
    - a. simple sau naturale.
    - b. cromatice cu borte laterale
      - aa. liber.
      - bb. acoperite.
    - c. cromatice cu lungime variabilă.
      - aa. cu culisă.
      - bb. cu piston.
- IV De coarde.
  - A. frecate.
    - a. cu arcuş.
    - b. cu roată.
    - c. automat.
  - B. pişcate.
    - a. direct.
    - b. cu claviatură.
  - C. lovite
    - a. direct.
    - b. cu claviatură.
    - c. cu arcuş.

Santirul persan ne prezintă tipul primitiv al acesteĭ ramurĭ. Transformat acest tip ne-a dat succesiv o serie de instr.-e până a ajuns la modernul *piano*.

O a patra ramură ar putea fi considerată ca formată din instr.-ele de coarde puse în vibraţiune printr'un curent aerian, a căror tip primitiv ĭe *harpa eoliană* (v.). Dar aceste instr.-e ţin în muzică un loc atît de secundar că pot fi clasate între instr.-ele de coarde pişcate, cu care prezintă analogiĭ.

Instrumenta (a) ĭe a determina fie căruĭ instr. dintr'o bandă instr.-ală partea ce are a ţinea în execuţiunea uneĭ compoziţiunĭ. În acelaşĭ sens se întrebuinţează şi terminul a *orchestra*, cari însă ar trebui rezervat ca raportîndu-se exclusiv la orchestră, pè cînd a *instrumenta* se rapoartă la orĭ ce ĭel de grupare de instr.-e. Această lucrare presupune că compozitorul şi-a schiţat numaĭ compoziţiunea sa, concepînd-o maĭ mult din punctul de vedere melodic şi armonic şi numaĭ în urmă ocupîndu-se a detalia efectele pur instr.-ale provenite din varietatea timbrelor şi a combinaţiunilor de grupărĭ posibile în masa instr.-ală, căreĭa ĭe definitiv destinată. Tot în acest sens se întrebuinţează verbul a *instrumenta* cînd ĭe chestiune despre aranjarea pentru orchestră, bandă de armonie sau fanfară a uneĭ compoziţiunĭ destinate primitiv unuĭ singur instr. polifon: a instrumenta o sonată de piano ş. a.

Cea maĭ mare parte din compoziţiunile orchestrale anterioare sec. 18, pentru a fi executate, au nevoie de a fi din nou instrumentate, căcĭ multe din instr.-ele uzitate pe acel timp nu maĭ găsesc adepţĭ astăzĭ. Astfel sînt *teorba*, *viola di gamba*, ş. a. Numaĭ arare orĭ vedem concerte istorice sau reprezintaţiunĭ model dînd compoziţiunile secolilor trecuţĭ astfel după cum au fost instrumentate de autorĭĭ lor. Această prelucrare ĭe posibilă şi chiar fără daune pentru compoziţiunile acelor timpurĭ, căcĭ instr.-ele nu aveau în orchestră altă misiune de cît a duplica partidele vocale din coruri sau a forma un acompaniament umil şi servil voceĭ în soluri. Cînd însă timpurile moderne transformară orchestra, aducînd perfecţionările succesive ale diferitelor instr.-e, studiind maĭ aprofundat caracterele expresive ale fie căruĭ instr., limbagiul propriu, care adese variază nu numaĭ de la un instr. la altul, dar chiar şi în diferitele registre ale unuĭ aceluĭaşĭ instr., efectele minunate provenite din grupările diferitelor familiĭ de instr.-e, se înţelege că o nouă instrumentare ar transforma cu totul compoziţiunea, dîndu-ĭ un nou colorit, care ar putea fi superior poate

celuĭ primitiv, dar desigur deosebit de acel vroit şi dat de autorul ĭeĭ. Ie clar asemenea că schiţa uneĭ compoziţiunĭ moderne destinate orchestreĭ, va avea un cu totul alt aspect decît acel al uneĭ reduceriĭ pentru piano; ĭea va fi un rezumat al partiţiuneĭ, în care vor fi prescurtat notate nu numaĭ partidele armonice ce formează acea compoziţiune, dar şi întrările diferitelor instr.-e şi cel puţin principalele efecte pur instr.-ale pe care compozitorul trebuĭe să le aĭbă în vedere raportîndu-şĭ chĭar de la început ideile sale la întregul aparat instr.-al de care dispune.

Partea studiuluĭ muzical care ne învaţă a instrumenta se numeşte *Instrumentaţie* (v.)

Instrumental, adiectiv ce poate fi aplicat la tot ceĭa ce se raportă la instr.-e; astfel se zice: *compoziţiune instr.-ală*, bucata de muzică destinată a fi executată de instr.-e; *concert instr.-al*, audiţiune muzicală la care ĭau parte numaĭ executanţĭ instr.-iştĭ; *factură instr.-ală*, fabricaţiunea inst.-elor muzicale ş. a.

Expresiunea *Muzică instr.-ală* se aplică muziceĭ destinată a fi executată de instr.-e, prin opoziţie cu *Muzica vocală*, destinată a fi executată de vocĭ. Intre aceste două avem genul mixt, acel al muziceĭ vocale acompaniată de instr.-e, care naturalminte, vocea ţinînd primul rang, se alipeşte către muzica vocală propriu zisă, dar care, în ceĭa ce priveşte acompaniamentul instr.-al, merge în faţa istorieĭ mînă în mînă cu muzica instr.-ală propriu zisă.

Desvoltarea muziceĭ instr.-ale a fost dependentă naturalminte de desvoltarea polifonieĭ şi de progresele factureĭ instr.-elor muzicale. Fie care pas spre progres realizat în aceste direcţiunĭ deschidea nouă orizonte muziceĭ instr.-ale.

Nu se poate p r e c i s a dacă primul pas în istoria arteĭ instr.-ale îl are muzica instr.-ală propriu zisă sau muzica instr.-ală acompaniatoare. In ceĭa ce p r i v e ş t e însă întrebuinţarea instr.-elor, se poate spune că instr.-ele de suflare au fost maĭ întîĭ practicate i z o l a t, fără cînt, şi că cele întîĭ instr.-e acompaniatoare ale voceĭ au fost de coarde; această afirmaţiune are ca bază faptul că un acelaşĭ individ poate cînta acompaniindu-se în a c e l a ş ĭ timp cu un instr. de coarde, lucru ce i-e imposibil cu un instr. de suflare, şi pe de altă parte cîntarea împreună, a maĭ multora, fiind deja un pas spre progres.

Lăsînd la o parte antichităţile fabuloase ale popoarelor extremuluĭ Orient, precum şi legendele asupra personajelor maĭ mult sau maĭ puţin mitologice, cele întîĭ urme de o muzică instr.-ală le găsim la Grecĭ în sec. 9 înainte de era noastră: Hrisotemis din Creta

stabileşte regulele arteĭ *kitarodieĭ* şi Ardalos din Trezena pe acele ale *aulodieĭ*. Atît una cît şi alta însă se rapoartă la instr.-e ca acompaniatoare ale voceĭ; ĭele nu sînt privite ca arte adevărate decît în sec.-6: în 585 Sakadas din Argos obţinu un premiu la j o c u r i l e pitice executînd un solo de *aulos* şi *auletica* ĭera consacrată; în 559 *kitaristica* îĭ urmă, desvoltată prin Agelaos din Tegea.

Muzica instr.-ală acompaniatoare a celor vechĭ nu ĭera altă ceva decît urmărirea maĭ mult sau maĭ puţin neîntreruptă, în unison sau în octava a uneĭ aceleĭaşĭ melodiĭ. Ie cauza care a făcut a se prefera totdeauna pentru acest scop instr.-ele de o sonoritate moderată, dulce: harpa, lira, lăută ş. a. ca instr.-e de coarde, diferitele speciĭ de fluĭere ca instr.-e de suflare. Anterior Evuluĭ mediu instr.-ele de forma cornuluĭ şi a trompeteĭ n'au fost întrebuinţate în muzica propriu zise; ĭele ĭerau mărginite la semnale, în vînătoare sau în resboĭ, la sacrificiĭ, la pompe religioase sau profane, unde ceĭa ce se dorea ĭera sonoritatea puternică a maselor.

Numaĭ festivităţile Evuluĭ mediu, căsătoriile princiare, apoĭ execuţiunile *misterelor*, ne procură cele întâĭ începuturĭ de adevărată muzică instr.-ală. Dar de la aceste măreţe manifestaţiunĭ, muzica instr.-ală nu întîrzie a întra în favoarea generală. Dacă mariĭ seniorĭ feodalĭ aveau bande numeroase de muzicanţĭ, ceĭ maĭ micĭ baronĭ nu se puteau lipsi de a avea pe lîngă ĭeĭ cel puţin cîte doĭ sau treĭ muzicanţĭ, carĭ să-ĭ facă a suporta maĭ uşor lungimea zilelor de linişte şi de pace forţată.

Aparîţiunea instr.-elor de arcuş marchează un important pas spre progres al muziceĭ instr.-ale. Primele urme ale acestor instr.-e apar în ţerile occidentale către sec. 9, dar în curînd aceştĭ străbunĭ aĭ violeĭ (*fidula*, *giga* ş. a.) se respîndesc pretutindene, atît ca instr.-e solo, cît şi ca instr.-e acompaniatoare a voceĭ şi ca executante a muziceĭ de dans. Numărul muzicanţilor instr.-iştĭ se înmulţeşte colosal şi în 1321 vedem în Franţa fondîndu-se corporaţiunea numeroasă a menestrelilor (v. *Menestrandie*) guvernată de un puternic r e g e, corporaţiune consacrată în 1401 prin scrisorĭ patente de la regele Carol VI.

Repertorul de muzică instr.-ală se compunea pe atunceĭ din dansurile şi cîntecele de modă, executate din memorie sau din bucăţĭ vocale pentru maĭ multe vocĭ dispuse pentru instr.-e. Pe timpul reformeĭ seniorĭĭ hughenoţĭ ĭubeau a asculta corale executate de instr.-e în timpul prînzurilor şi serbărilor lor.

Instr.-ele de coarde şi arcuş

făcură repezĭ progrese, şi deja la începutul sec. 16 vedem un mare număr de aceste instr.-e, fabricate în dimensiunĭ diferite întărind şi susţinînd vocile în conducerea complicată a combinaţiunile contrapunctice ale aceluĭ secol.

După Burney cel maĭ vechiŭ compozitor care a scris pentru vocĭ cu un adevarat acompaniament instr.-al ar fi un oare care Knefel, la sfirşitul sec. 16. In urmă s'au descoperit l u c r ă r ĭ anterioare acestuĭa. Astfel Judenkönig a publicat în 1523 o colecţiune de micĭ sinfoniĭ, lieder şi dansurĭ; Hoffheimer o alta în 1539. Acestea pentru Germania. In Franţa editorul Attaignant publică asemenea o colecţiune în 1538: *Dixhuit basses-danses* etc. Din acestea vedem că în afară de cîntecele dispuse pentru instr.-e, cele maĭ vechĭ bucăţĭ scrise expres ca muzică instr.-ală în maĭ multe partide sînt dansurĭ. Nicĭ acestea însă nu au un stil pronunţat instr.-al.

Un astfel de stil nu apare decît prin bucăţile de s o l o pentru instr.-e de coarde şi claviatură (clavire) sau pentru lăută. Aceste instr.-e ne putînd imita vocea în susţinerea sunetelor de o durată l u n g ă, căutau a suplini acestuĭ defect repetarea foarte repede a noteĭ. Acest mod de atac, caracteristic coardelor pişcate, nu întîrzie însă a trece la celelalte instr.-e de coarde şi arcuş, la orgă şi chĭar şi la instr.-ele de suflare, cari nu simţeau de loc nevoĭa.

Vechĭa muzică instr.-ală se manifestă sub treĭ stiluri deosebite: acel de orgă, de lăute şi de acompaniament. Direct din stilul muziceĭ vocale se desvoltă acel de orgă, care îşĭ atinse apogeul prin fugele luĭ Bach. Alăturea se d e s v o l t ă stilul de lăute, perfecţionat prin claveciniştiĭ francezĭ (Rameau, Couperin, Chambonnière) şi italienĭ (D. Scarlatti ş. a.), care stil, prin Bach şi maĭ cu samă prin fiiĭ seĭ se contopi cu acel al orgăĭ. Cele întăĭ forme ale acestuĭ stil sînt: *invenţiuni*, *ricercari*, *sonate*, *locate*, *fugi*; claveciniştiĭ afecţionau maĭ cu samă formele bucăţilor de dans, cari caracterizîndu-se din ce în ce maĭ mult, concurară la formarea *suiteĭ*, sonata de cameră, şi în fine sonata de biserică.

Muzica de orchestră, acompaniatoare în teatru, care la început nu avea decît a înlocui în introducerile şi riturnelele primelor opere, cele 4 vocĭ ale scheletuluĭ armonic prin instr.-e, profită succesiv de progresele diferitelor stiluri şi şi le apropie. Solurile de cînt acompaniat, practicate în teatru şi în biserică, serviră ca tip bucăţilor pentru un instr. melodic sau maĭ multe instr.-e concertante, acompaniate de altele secundare şi de un bas continuu (v.) cu indicaţiunea armonieĭ.

Cu sec. 18 se născu o nouă formă care jucă un rol capital în desvoltarea muziceĭ instr.-ale propriu zisă. Virtuoziĭ violoniștĭ italienĭ, cari nu găseau un cîmp suficient pentru a-şĭ desfăşura artificiile talentuluĭ lor în nicĭ una din formele precedente, creară *concertul* (v.), care desvoltîndu-se chĭar de la început sub două forme principale, prin una, *concerto grosso*, conduse direct la *sinfonia* modernă, punctul culminant al muziceĭ instr.-ale propriu zisă.

Dacă acum aruncăm o privire asupra constituţiuneĭ arteĭ muzicale în diferitele epocĭ, vedem că Antichitatea nu cunoştea decît melodia: o aceĭaşĭ melodie cîntată de una sau maĭ multe vocĭ pe care le acompania în unison sau octavă unul sau un număr cît de mare de instr.-e. Evul mediu preconiză o polifonie complicată, aproape lipsită de melodie: contrapunctiştiĭ creară compoziţiunĭ pentru un mare număr de partide, destinate vocilor, cari adese, ĭerau susţinute în unison respectiv de diferite instr.-e. Timpurile moderne stabiliră principiul predomnireĭ melodieĭ în politonie şi această stabilire duse muzica instr.-ală cu paşĭ giganticĭ pe calea progresuluĭ. Priu acest principiu rolul muziceĭ acompaniatoare ĭera modificat; acest rol nu maĭ ĭe acel de a menţinea vocea urmînd-o melodic, ci acel de a susţinea conţinutul armonic al melodieĭ principale.

Unirea muziceĭ instr.-ale cu drama, unire care datează de aproape treĭ secolĭ, a dat încetul cu încetul naştere unuĭ stil particular, aşa zis *expresiv*. De la început chĭar pe lîngă scopul de a susţinea vocile, muzica instr.-ală acompaniatoare avea ca temă a susţinea expr. dramatică a textuluĭ, a diferitelor situaţiunĭ scenice. Formaţiunea acestuĭ stil, ajutat de perfecţionările aduse diferitelor timbre ale p a l e t e ĭ orchestrale moderne, dădu un puternic avînd arteĭ instrumentaţiuneĭ (v.). De la orchestra de acompaniament, acest stil trecu la muzica instr.-ală pură, care ne prezintă specimene de compoziţiunĭ, adevărate tablourĭ în cari se desfăşură un eveniment dramatic, în cari instr.-ele joacă adevărate roluri, exprimînd anumite caractere şi situaţiunĭ. Ie cel maĭ înalt grad al muziceĭ descriptive, care în secolul nostru maĭ cu samă a numărat atîţea campionĭ de prima forţă.

Muzica instr.-ală se manifestează în diferite moduri, cu stilurile ĭeĭ deosebite. Astfel o vedem sub forma de soluri fie pentru instr.-e polifone (orga, piano, armoniu) fie pentru instr.-e monodice acompaniate (violină, flaut, clarnetă, violoncel ş. a., acompaniate de piano sau de alte instr.-e) sau în grupărĭ micĭ, de la duet pănă

la nonet concertant, formînd ceĭa ce se numește muzică de cameră (v.). In grupărĭ marĭ asemenea ĭea se prezintă sub diferite forme, după natura instr.-elor întrebuințate. Astfel avem gruparea exclusivă de instr.-e de îmbucătură, ceĭa ce ne dă o *fanfară*: adăugirea instr.-elor cu gură și ancie transformă fanfară în *armonie*. Aceste două speciĭ de grupărĭ, sînt practicate maĭ cu samă pentru bandele *militare* (v.) de unde li se maĭ dă încă numele de *muzicĭ* sau *orchestre militare*. In fine adaugirea, pe lîngă inst.-ele uneĭ armoniĭ, a instr.-elor de coarde, constituĭe ceĭa ce se numește o *orchestră sinfonică* sau o orchestră propriu zisă. Aceste diferite grupărĭ au forme speciale preferate, și detaliĭ asupra lor se pot încă vedea la articolele respective.

Instrumentație ĭeste atît lucrarea compozitoruluĭ care determină diferitelor instr.-e dintr'o orchestră sau altă grupare instr.-ală rolul ce fiecare are a ține în execuțiunea uneĭ compoziții (v. a. *instrumenta*) cît și ramura studiuluĭ muzical care ne învață a face această lucrare.

I. ca știință cuprinde două părțĭ: 1) Studiarea fiecăruĭ instr. luat în sine: extensiune, registre, caracterele timbruluĭ, modul de mînuire; 2) Studiarea instr.-elor în combinațiunile lor, caracterele expresive ale diferitelor combinațiunĭ de instr.-e și ale diferitelor familiĭ instr.-ale.

Tratatele de I., cași acele raportîndu-se la melodie sau la armonie, expun principiile generale și studiază procedeurile tecnice ale marilor maĭștri. Dar ca și melodia și armonia, maĭ mult chĭar poate decît ĭele, I. depinde de gustul maĭ mult sau maĭ puțin desvoltat al compozitoruluĭ, de imaginațiunea, de geniul luĭ. Numaĭ în aceste surse poate ĭel găsi efecte nouă și chĭar aplicarea oportună a procedeurilor cunoscute. S'a comparat I. muzicală cu arta coloritului în pictură și în adevăr nimic ca I. nu poate da desemnuluĭ sonor ce ne reprezintă o compoziție, acel suflu puternic de viață care o face să atingă maximul de intensitate în expresiune, fie că ĭe chestiune de muzică pur instr.-ală, fie că ĭe chestiune de voce acompaniată.

Deși instr.-e au existat din cea maĭ adîncă antichitate, și aglomerațiunĭ instr.-ale vedem participînd în toate timpurile la serbărĭ și la tot felul de pompe, arta și știința I.-eĭ ĭe cu totul modernă. In adevăr, ĭe clar de înțeles ca I., cea maĭ supremă expresiune a polifonieĭ, nu putea lua naștere decît în urma desvoltăreĭ și stabilireĭ principiilor acesteĭa. Asemenea nu ne putem imagina această artă, bazată exclusiv pe nuanțele rafinate ale

timbrelor diferitelor instr.-e, atît cît marea majoritate ale timbrelor ce formează orchestra lipseau, sau cel puțin instr.-ele din cari au derivat aceste timbre moderne ĭerau într'o stare atît de primitivă că, chĭar în privința intonațiuneĭ ĭera adese de ajuns aproximativul.

Astfel istoria I.-eĭ propriu zisă, a arteĭ combinațiunilor instr.-ale, nu poate avea nimic comun nu numaĭ cu Autichitatea. dar nicĭ chĭar cu Evul mediu, cu tot nămolul de instr.-e din acele timpurĭ, ce au parvenit pănă la noĭ. In adevăr ceĭa ce se cerea de la instr.-e în acele epocĭ îndepărtate ĭera sau o discretă susținere a voceĭ în cîntare, sau sonoritatea sgomotoasă a maselor de muzicanțĭ în pompe și serbărĭ.

Primiĭ secolĭ aĭ polifonieĭ nu aduc nicĭ o schimbare arteĭ instr.-ale în această privință. Dar cu cît muzica vocală întîmpină maĭ multe greutățĭ în interpretarea artificiilor complicate ale arteĭ contrapunctice, cu atît se simțea nevoia a susținea vocile din corurĭ prin instr.-e. Astfel vedem deja în sec. 16 instr.-ele grupate în familiĭ, după modelul vocilor, formate din instr.-e construite pe acelaș tip, dar prin dimensiunĭ corespunzînd extensiunilor de sopran, alt, tenor și bas. In astfel de familiĭ vedem constituindu-se trompetele, trombonĭĭ, fluĭerele și flautele, oboĭele, chitarele, violele ș. a.

Modul de I. a aceluĭ timp ĭera foarte simplu și foarte natural: sau o familie complectă de instr.-e susținea diferitele vocĭ ale coruluĭ urmărindu-le cu maĭ multă sau maĭ puțină strictețe partidele, sau grupul instr.-al acompaniator ĭera format din indivizĭ luațĭ din diferite familiĭ de instr.-e, dar corespunzînd vocilor ce aveau a susținea. Acest procedeu de I. ĭera practicat chĭar și pentru muzica pur instr.-ală, a căreia stil nu ĭera decît o imitațiune a stiluluĭ vocal.

Caracterul particular al I.-eĭ pănă la începutul sec. 17 ĭe aglomerarea agenților sonorĭ și a timbrelor variate întrebuințate după genul vocilor ce aveau a acompania și maĭ tîrziu chĭar, după caracterul personajuluĭ acompaniat. Aparițiunea basuluĭ continuu (v.) dădu orchestreĭ soliditatea ce-ĭ lipsea, fără ca prin aceasta însă modul de I. să primească modificațiunĭ simțite.

Reforma realizată însă la începutul sec. 17 de către maĭștriĭ florentinĭ (v.) în favoarea stiluluĭ monodic, necesită naturalminte o schimbare a procedeuluĭ de I. uzitat pănă atuncĭ, procedeu care totuș se menținu, maĭ cu samă în Germania, pentru muzica destinată serbărilor și pompelor și pentru corurile bisericeștĭ. In teatru

însă orchestra căutînd a se retrage din ce în ce mai mult în fața solistului, care devine totul, se văzu redusă în curînd la basul continuu, executat de clavecin, și la quartetul de coarde.

Ie adevăratul debut al I.-ei moderne, debut caracterizat printr'o excesivă modestie.

Acest sistem de orchestră redusă la cea mai simplă expresiune, ie în favoare. mai cu samă în Italia, pănă la sfîrșitul sec. 18, în care timp orchestra de teatru nu constă decît din quartetul de coarde către care se adaugă ocazional unele instr.-e de suflare, adevăratul loc al acestora fiind în pompele măreţe și serbările sgomotoase.

Mai mult încă, școala italiană a sec. 17 stabilise în locul vechilor forme contrapunctice, formule de acompaniament. formate din cîteva acorduri, cele mai simple posibil, numai să poată susține vocea. Ie ușor de înțeles că în aceste condițiuni, I. ie redusă simplu la chestiunea de realizare a armoniei indicate de cifrele basului continuu.

Favoarea de care se bucură stilul italian trecînd munții, făcu pe compozitorii francezi și germani a adopta formele de acompaniament și modul de I. al acestui stil. Totuși pe cînd în Germania vedem în biserică menținîndu-se vechile procedeuri de I., cu un mare număr de instr.-e, și chiar cu formele contrapunctice ale secolului trecut, în Franța vedem pe compozitorii de muzică dramatică îmbogățindu-și succesiv orchestra cu noi agenți sonori cari, o dată introduși, se mențin și fac prin aceasta ca I. să realizeze pași importanți spre progres. Astfel vedem succesiv admiși în orchestră flautul alăturea de fluier pe care nu întîrzie a-l suplanta, trompa de vînătoare care se transformă în cornul de armonie, clarneta, trombonul, harpa ș. a.

Incetul cu incetul orchestra își alipi astfel toate instr.-ele cari prin mîna factorilor primeau o perfecționare și la sfîrșitul sec. 18 ie complect constituită. Ie periodul în care arta I.-ei capătă un nou avînt, în afară de teatru, prin maiștrii clasici ai muzicei sinfonice, Haydn, Mozart și Beethoven, dar care avînt nu întîrzie a avea influențele sale în arta I.-i teatrale, influențe cari caracterizează tocmai evoluțiunea modernă a acestei arte. Gluck și Mozart sînt numele cari se impun în fruntea acestei evoluțiuni, și mai cu samă Mozart, a cărui I. dramatică ie poate cea mai apropriată efectelor scenice și servi mult timp de model maiștrilor francezi și germani. Mai tîrziu, cu Weber, I. face un nou pas înainte: cu iel orchestra nu se mai mulțumește a face un acompaniament mai mult sau

mai puțin interesant vocilor, căutînd a întări expresiunea dramatică a textului; ĭea tinde a lua un rol cu totul special în artă și I. lui Weber, a căreia influență ĭe colosală în timpul secolului nostru, tinde a prezinta spectatorului în teatru ca un decor sonor pe care se desfășură diferitele peripeții ale acțiuneĭ scenice. In tot secolul influența I.-eĭ lui Weber ĭe simțită la ceĭ mai mari maĭștri, de la Herold pănă la R. Wagner.

In această periodă modernă, în care I. sinfonică și cea dramatică sînt contopite într'o aceĭașĭ artă, se observă o specie de reîntoarcere către vechĭul procedeu din sec. 16, de familiĭ instr.-ale: astfel vedem reconstituindu-se familiĭ: flaute, oboĭe, clarnete, saxofonĭ, sarusofonĭ, saxhornĭ, trompete, tromboni ș. a. formînd grupe similare de indivizĭ de la sopran pănă la bas, procurînd succesiv compozitorului micĭ orchestre variate și omogene, prin cari poate obținea efecte nenumerate și pe care întrunindu-le ajunge la sonorități inaccesibile celor mai mari aglomerațiunĭ instr.-ale ale timpilor trecuți. In schimb cu toată mulțimea și varietatea timbrelor de care dispune paleta modernă, nicăiri nu se găsesc efecte de o sonoritate mai dulce și mai moderată ca în scrierile maĭștrilor moderni, ne exceptînd nicĭ chĭar I. meschină a maĭștrilor italienĭ din sec. 17. Astfel paradoxa emisă și preconizată cum că, îndrumată de I. modernă, muzica va sfîrși prin ceĭa ce a început, adică prin vuet, ĭe mai mult produsul dorinței de a face spirit pe seama uneĭ arte incomplect cunoscute decît acel al observațiuneĭ riguroase a realității: ĭe tot o specie de reîntoarcere sau de continuare a secolilor trecuți a căror savanți ĭubeau a scrie și vorbi *de omni re scibili*.

De la *Organographia* (1618) și *Theatrum instrumentorum* (1620) ale lui M. Praetorius, de la *Musurgia* (1636) lui Mersenne, cele întăĭ lucrărĭ de valoare asupra instr.-elor muzicale, s'au scris și publicat un mare număr de tratate de I., unele, cele maĭ vechĭ, mărginindu-se naturalminte la partea întăĭ a acesteĭ științĭ, altele, abordînd întregul ĭeĭ. Marele opurĭ asupra compozițiuneĭ ale lui Marx, Lobe ș. a. conțin în ĭele și tratate de I. Alțĭ autorĭ au dedicat I.-eĭ opurĭ speciale; între acestea tratatul lui Berlioz ĭe clasic și s'a bucurat de onoarea traducțiuneĭ în toate limbele lumeĭ muzicale. Intre autorii maĭ noĭ Gevaert a scris un tratat de I. foarte desvoltat și ca lucrărĭ maĭ modeste, dar de o valoare incontestabilă se pot cita între altele opurile lui Guiraud, Riemann ș. a. Instrumentist ĭe muzicantul executant pe un instr.

Intavolare (it.) = a pune în tablatură (v.), expr. întrebuinţată în secoliĭ trecuţi pentru a exprima lucrarea transcrierei uneĭ compoziţiuni din vechĭa notaţiune măsurată în una din tablaturele uzitate, pentru orgă, lăută ş. a.

Intavolatura (it.) = *tablatura* (v.).

Integer valor *notarum* (lat.) expr. întrebuinţată în terminologia vecheĭ notaţiunĭ măsurate pentru a denumi valoarea exactă a figurelor de notă, acea obicinuită, prin opoziţie cu acele modificate, pe care le lua sub influenţa diminuţiuneĭ (v.) proporţiilor (v.) ş. a. Semnele cari restabileau aceasta ĭerau cercul şi semicercul prin opoziţie cu acele ale diminuţiuneĭ (aceleaşĭ traversate de o linie verticală) sau cu fracţiunile proporţiilor. Astăzĭ valoarea absolută a figurelor de notă depinde de la terminul de mişcare sau de la cifrele metronomice. Anterior sec. 17 n'au existat asemenea indicaţiunĭ, dar cum mişcarea totuşĭ varia, influenţată de caracterul textuluĭ în muzica vocală sau de ritmul dansuluĭ în cea instr.-ală, se înţelege că şi valoarea absolută varia. Dar lăsînd la o parte această modificare a valoareĭ sub influenţa mişcăreĭ, chĭar în mişcarea moderată această valoare a variat cu timpul. Astfel *breva*, nota principală a vecheĭ notaţiuneĭ proporţionale, avea în sec. 13 aproximativ aceĭaşĭ valoare pe care o are *minima* în sec. 16 şi semiminima de la sec. 17 în coace. M. Praetorius (în *Organographia*, 1618) fixează în mişcarea moderată valoarea absolută a breveĭ la $^1/_{10}$ de minut, ceĭa ce dă 80 de semiminime pe minut sau M. M. $\bullet = 80$, aproape aceĭaşĭ valoare ce are şi azĭ.

Integrant, epitet dat de unĭĭ autorĭ notelor ce fac parte constitutivă dintr'un acord; ĭe întrebuinţat decĭ în acelaşĭ sens cu epitetul *real* (v.).

Intensitate ĭe energia cu care se produce un sunet. Iea ĭe proprietatea ce face ca sunetele să fie auzite la distanţe maĭ marĭ sau maĭ micĭ, să impresioneze maĭ tare sau maĭ slab urechea. În condiţiunĭ înconjurătoare egale, propagaţiunea sunetuluĭ făcîndu-se în sfere concentrice, şi suprafeţele acestor sfere fiind în raport direct cu patratul razelor, urmează că I., care se distribuĭe într'un mod egal pe diferitele puncte ale acestor suprafeţe, va fi în raport invers cu aceste patrate cu alte cuvinte în raport invers cu patratul distanţeĭ dintre corpul sonor şi organul auditiv. Astfel de ex. un observator pus la 2 m. distanţă de un diapason va auzi sunetul cu o I. de 4 orĭ maĭ mică decît acel ce pune diapasonul în vibraţiune, presupunînd, că ĭeĭ au aceĭaşĭ putere auditivă: pus la 4 m. I. va fi de 16 orĭ maĭ mică.

Principalul factor al I.-eĭ ĭe amplitudinea vibraţiunilor; astfel ĭea depinde în primul rang de puterea de atac care provoacă vibraţiunea. Raportul dintre amplitudine şi I. ĭe vădit în vibraţiunea coardelor: făcînd să vibreză o coardă, vedem că cu cît specia de umfiătură ce se observă către mijlocul ĭeĭ scade, cu atît şi I. scade.

In afară de amplitudine însă alte cauze exterioare influenţează maĭ mult sau maĭ puţin asupra I.-eĭ. Astfel ĭeste natura şi densitate mediului propagator. Sub clopotul deşert al uneĭ maşinĭ pneumatice vibraţiunile ne putîndu-se propaga, I. va fi nulă.

Presenţa altor corpurĭ capabile a vibra prin simpatie măreşte I. sunetuluĭ emis. Pe această circumstanţă ĭe bazată teoria lăzilor de resonanţă, cari joacă un rol atît de important în construcţiunea instr.-elor de coarde. Instr.-ele de suflare lipsite de aceştĭ agenţĭ aĭ sonorităţeĭ au altă circumstanţă care le măreşte I. sunetelor emise; prin natura lor (tuburĭ sonore) ĭele concentrează undele aruncîndu-le într'o aceĭaşĭ direcţiune. Aparatele destinate a duce vocea la distanţă (v *Propagaţiune*) sînt bazate pe acelaşĭ principiu: a împiedeca pe cît posibil propagaţiunea sferică a sunetuluĭ, circumstanţă care are chĭar o maĭ mare influenţă asupra I.-eĭ decît prezenţa lăzilor sonore. Ie ceĭa ce explică faptul cum că un instr. de suflare are totdeauna o sonoritate maĭ pătrunzătoare de cît un instr. de coarde.

Localul în care se produce sunetul influenţează asemenea asupra I.-eĭ. In aer liber I. va fi cu mult maĭ mică decît într'o sală, a căreĭa păreţĭ, prin reflecţiune (v.) concentrează undele sonore şi întăresc astfel sunetul produs.

In fine puterea de percepţiune a organuluĭ auditiv al auditoruluĭ, fără a influenţa direct asupra I.-eĭ însăşĭ, joacă totuşĭ un rol: orĭ cît de intens ar fi un sunet în sine, nu există decît pentru aceĭ ce au această facultate, dovadă zicere „bate doba la urechea surduluĭ“ zicere care din nefericire nimene maĭ bine decît artiştiĭ şi în special muzicanţiĭ nu-ĭ cunoaşte marea aplicaţiune ce are în viaţa practică.

Interludium (lat.) denumire dată uneĭ micĭ bucăţĭ de orgă ce se execută între un coral şi altul.

Intermediare se zice în studiul armonieĭ despre vocile sau partidele mijlociĭ prin opoziţie cu cele extreme. Vocĭ i. sînt într'un cor mixt altistul şi tenorul, într'un cor bărbătesc baritonul şi tenorul II. Rolul lor de obiceĭ fiind de a complecta armonia schiţată de partida melodică şi de bas, au maĭ totdeauna partidele cele

mai puțin interesante melodic. Stilul concertant însă caută a da acestor voci tot același interes pe care-l prezinta și cele extreme.

Intermediu (fr.: *Intermède*, it.: *Intermezzo*, germ.: *Zwischenspiel*) nume dat în secolii trecuți unor bucăți corale, sau mai cu samă unor mici acțiuni coregrafice sau dramatice-muzicale intercalate între actele unei opere, a unei drame sau chiar a unei comedii. I.-ul nu ie o invențiune modernă și deja în teatrul grec găsim adese corul ne având altă misiune decît, făcînd reflecțiuni asupra acțiunei dramatice, să îndeplinească spațiul prea mare dintre un act și altul și chiar să lumineză spectatorul asupra punctelor ce i-au remas poate obscure din ceia ce s'a petrecut în fața lui. In Evul mediu asemenea vedem între diferitele părți ale dramelor religioase intonîndu-se i m n e și psalmi. Mai tîrziu, în unele tragedii moderne vedem încă intermedii corale tot legîndu-se de acțiune și mărindu-i efectul; dar cu timpul s'a început a se scrie mici piese având destinațiunea de a îndeplini golul dintre acte și trătînd subiecte cu totul străine acțiunei principale; atît teatrul francez cît și cel italian și cel spaniol ne prezintă specimene de asemenea intermedii: mici baleturi, farse, sau chiar mici opere comice interpretate de două sau cel mult trei persoane, ca *Serva padrona* de Pergolese, *le Devin du Village* de Rousseau ș. a.

Foarte în favoare în sec. 17 și 18 acest gen a decăzut cu totul în sec. 19 sau mai bine zis a luat în spectacol un loc mult mai convenabil, pierzînd în același timp și dreptul la denumirea de I. Dacă și azi se mai scriu mici opere, baleturi sau alte piese într'un act sau se mai reprezintă de acele cari altă dată se numeau I. locul lor propriu ie la începutul spectacolului (fr.: *lever de rideau*) sau cîte o dată chiar mai multe împreună îndeplinesc întreg spectacolul, și într'un caz și în altul neaducînd nici o daună unei alte lucrări de o mai mare importanță. Numai la teatrul operei mari din Paris se obicinuește încă, a se intercala, între actele operilor lipsite de momente coregrafice, cîte un balet străin acțiunei; ie un obiceiu însă care ie departe de a adăugi ceva la prestigiul acestui teatru (v. *Balet*).

Prin analogie s'a dat încă denumirea de I. bucăților muzicale ce se execută între actele unei opere sau precedînd imediat ridicarea cortinei pentru a se juca un nou act și chiar bucăților de muzică sinfonică executate *a mezza voce* de către orchestră în unele drame și tragedii în timp ce pe scenă se desfășură unul din

momentele principale ale acțiuneĭ dramatice (v. *Melodramă*).

In muzica maĭ nouă se dă numele de I., de preferentă terminul italian *Intermezzo*, la micĭ bucățĭ sinfonice, analoage până la un punct în formă și caracter cu clasicul *scherzo*, cu alte cuvinte la compoziționĭ bazate pe ideĭ ușoare, delicate, cu desvoltărĭ ale căror calităților sînt gingășia, grația, eleganța. Bizet, Massenet, Delibes, Mascagni ș. a. ne prezintă modele în acest gen.

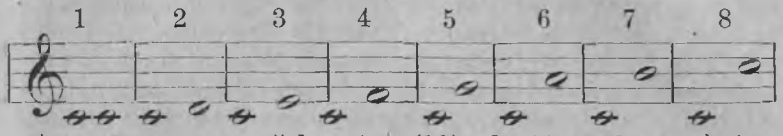
In fine unĭĭ compozitorĭ au dat încă acest nume unor micĭ bucățĭ destinate pianuluĭ, fără a avea însă pentru aceasta alt motiv decît doar convingerea că ĭele nu vor servi niciŏ dată altfel decît ca linie de trecere de la o bucată la alta.

Interval se numește relațiunea dintre două sunete în privința înălțimeĭ lor. Din Antichitate și până în timpurile moderne apreciarea I.-elor și clasificarea lor s'au făcut atît după legile acustice cît și după judecata urecheĭ. Dar în toate timpurile au fost divergințe de opiniĭ și doctrine foarte deosebite. Astfel deja la Grecĭ (v.) găsim două școlĭ cu principiĭ opuse, diferind nu numaĭ în privința clasificăreĭ I.-elor, dar și a natureĭ lor. Canoniciĭ, a căror șef ĭera Pitagora, bazeau doctrina lor pe calculele matematice, pe diviziunea monocorduluĭ; armoniciĭ, a căror șef ĭera Aristoxene, considerau urechea ca judecător suprem. Se vorbește despre un op, datorit luĭ Didim, care ar fi rezumat divergințele doctrinelor acestor școlĭ, op cari însă nu a parvenit până la noĭ. Cel maĭ principal reprezintant al teorieĭ canonicilor ĭe matematicul Euclid, care în opul seu trătînd despre diviziunea canonuluĭ expune natura și formațiunea I.-elor constitutive ale scăreĭ diatonice. Alțĭ autorĭ Theo din Smirna, Claudiu Ptolomeu ș. a.) au reprodus calculele I.-elor după principaliĭ preconizatorĭ ale doctrinelor acesteĭ școlĭ: Pitagora, Filolaos, Arhitas, Eratostene, Trasilas, Didim, Ptolomeu), și Bellermann, în opul seu *Anonimi Scriptio de Musica* dă un tablou sinoptic al I.-elor, cu valorile lor acustice calculate de acești diferiți autorĭ. Cît pentru doctrinele armonicilor le găsim expuse de însuși șeful acestora în opul seu *Elemente armonice*.

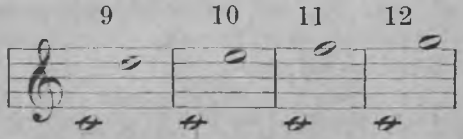
Lăsînd la o parte teoria I.-elor minime (v. *Coma*) car deși neglijate totdeauna în practica muziceĭ, în Antichitate, în Evul mediu ca și în timpurile moderne, n'au dat totuși maĭ puțin de lucru teoricianilor din toate timpurile, de la canoniciĭ grecĭ până la precorizatoriĭ moderni aĭ intonațiuneĭ pure, precum și I.-ele imaginare ale muziceĭ bisericești orientale (v. *Psaltichie*) rezultate ale intonațiunilor defectuoase

erijate în principiĭ, teoria şi clasificarea I.-elor muzicale se poate rezuma în modul următor.

I.-ele îşĭ ĭeau numele de la numărul gradelor unite ce cuprind. Astfel două sunete pe acelaşĭ grad formează *unison* (1); cînd sunetele sînt grade alăturate, formează o *secundă* (2); cînd sunetul superior vine ca al 3-le grad al celuĭ inferior, formează o *terţă* (3); ca al 4-le grad, o *quartă* (4); ca al 5-le grad o *quintă* (5); ca al 6-le grad o *sextă* (6); ca al 7-le grad o *septimă* (7), ca al 8-le grad o *octavă* (8).



Am putea merge maĭ departe şi am avea I.-e de 9 grade, *nona* (9); de 10 grade, *decima* (10); de 11 grade, *undecima* (11); de 12 grade, *duodecima* (12) şi aşa maĭ departe.



Cum însă în aceste I.-e maĭ marĭ decît octava, nota a doua nu ĭe decît îndepărtarea cu o octavă a noteĭ superioare a unuĭ alt I. maĭ mic decît octava, s'a convenit a se numi cele maĭ micĭ decît octava I.-e *simple*, ĭar celor maĭ marĭ decît octava a li-se da aceĭaşĭ denumire ce ar avea I.-ul format de cele două note luate în limitele octaveĭ, complectat prin epitetul *reduplicat*. Astfel do_3-sol_3 ĭe o *quintă* (5); do_3-sol_4 ĭe o *quintă reduplicată* (12). Unĭĭ autorĭ întrebuinţează chĭar şi epitetul *triplicat* pentru I.-ele ce trec peste limitele a două octave.

Totuşĭ în studiul compoziţiuneĭ, în formaţiunea acordurilor, în resturnările contrapunctice, şi în alte cazurĭ, se preferă a se întrebuinţa termenĭĭ de *nonă*, *decimă* ş. a.

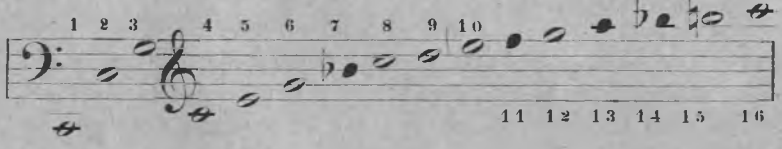
I.-ele pot fi *melodice* sau *armonice*. Sînt melodice cînd sunetele ce le formează sînt auzite succesiv; în cazul contrar, cînd sînt sunete simultanee, I.-ele sînt *armonice*.

Înălţimea sunetelor fiind în raport direct cu numărul vibraţiunilor, şi în raport invers cu lungimea coardelor sau a undelor sonore, în studiul ştiinţific al teorieĭ muzicale I.-ele sînt reprezintate prin unul din raporturile numerice dintre aceste cantităţĭ. În aceste raporturĭ, carĭ de altmintrelea sînt reciproce, numărătorul se

rapoartă la sunetul cel mai grav, iar numitorul la cel mai acut; cînd terminii raportului exprimat sînt relativi la numărul vibraţiunilor, terminul cel mai mic reprezintă sunetul cel mai grav; cînd sînt relativi la lungime, termenul cel mai mic reprezintă sunetul cel mai acut. Astfel de ex. raportul $^{2}/_{1}$ ne spune că lungimea coardei care ne-ar da sunetul cel mai grav (numărătorul), va fi de 2 ori mai mare decît lungimea coardei ce ne-ar da sunetul cel mai acut (numitorul); reciprocul seu, $^{1}/_{2}$, ne spune că sunetul cel mai acut (numitorul) va fi produs de un număr de 2 ori mai mare de vibraţiuni decît cel mai grav (numărătorul).

In studiul elementar al teoriei muzicale, se ia ca unitate de măsură pentru apreciarea şi clasificarea I.-elor *tonul* şi jumătatea lui, *semitonul*, cari nu sînt altă ceva decît valorile deosebite ale I.-ului de secundă.

Se numesc I.-e *naturale*, acele pe care le găsim în scara naturală a sunetelor. Seria armonică ne procură uşor mijlocul de a le aprecia şi a găsi raportul numeric ce le reprezintă.



I.-ele se clasifică în *consonante* şi *disonante*.

I) *Consonante* sînt acele ce pot întra în constituţiunea unui acord de repaus, major sau minor, de unde încă denumirea de I.-e *de repaus* ce li se mai dă. Aceste I.-e, cari ne prezintă relaţiunile cele mai simple, sînt:

1) *Unisonul*, reproducerea aceluiaşi sunet, cu raportul $^{1}/_{1}$, atît în privinţa numărului vibraţiunilor cît şi a lungimei coardelor.

2) *Octava*, relaţiune dintre fundamentală şi armonica 2 sau dintre ori care armonică şi armonica de un rang dublu (2 şi 4, 3 şi 6, 5 şi 10 ş. a.), cu raport numeric $^{2}/_{1}$, cuprinde 6 tonuri. Reduplicările ei au ca raporturi una din potenţele lui 2 pe unitate; astfel dubla octavă (do_1-do_3) ie reprezintată prin $^{4}/_{1}$, tripla octavă (do_1-do_4) prin $^{8}/_{1}$ ş. a.

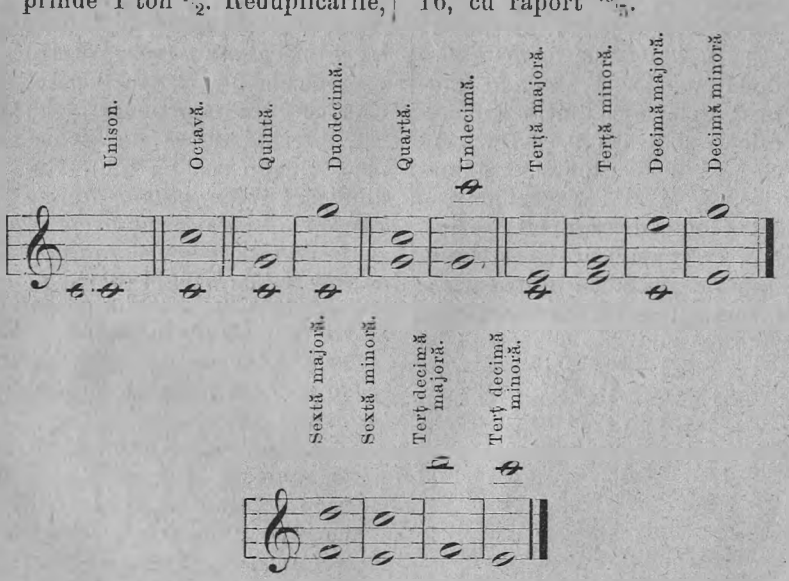
3) *Quinta*, relaţiune dintre armonicele 2 şi 3, (sau 4 şi 6, 6 şi 9, 8 şi 12, 10 şi 15) cu raport numeric $^{3}/_{2}$, cuprinde 3 tonuri $^{1}/_{2}$. Reduplicarea ei, *duodecima*, relaţiune dintre fundamentală şi armonica 3 (sau dintre armonicele 2 şi 6, 3 şi

9, 4 şi 12, 5 şi 15) are raportul numeric $^{3}|_{1}$.

4) *Quarta*, relaţie dintre armonicele 3 şi 4 (sau 6 şi 8, 9 şi 12, 12 şi 16) cu raport numeric $^{4}|_{3}$, cuprinde 2 tonuri $^{1}|_{2}$. Reduplicarea ĭeĭ, *undecima*, relaţiune dintre armonicele 3 şi 8 (sau 6 şi 16) are raportul numeric $^{8}|_{3}$.

5) *Terţa*, de care în seria armonică găsim două speciĭ: a) *terţa majoră*, relaţiunile dintre armonicele 4 şi 5 (sau 8 şi 10, 12 şi 15) cu raport numeric $^{5}|_{4}$, cuprinde 2 tonuri şi b) *terţa minoră*, relaţiune dintre armonicele 5 şi 6 (sau 10 şi 12) cu raport numeric $^{6}|_{5}$ cuprinde 1 ton $^{1}|_{2}$. Reduplicarile, *decima majoră*, relaţiune dintre armonicele 4 şi 10, cu raport $^{5}|_{2}$ şi *decima minoră*, dintre armonicele 5 şi 12 cu raport $^{12}|_{5}$.

6) *Sexta*, de care asemenea în seria armonică găsim două speciĭ: a) *sexta majoră*, relaţiune dintre armonicele 3 şi 5 (sau 6 şi 10, 9 şi 15), cu raport numeric $^{5}|_{3}$ cuprinde 4 tonuri $^{1}|_{2}$ şi b) *sexta minoră*, relaţiune dintre armonicele 5 şi 8 (sau 10 şi 16), cu raport nimeric $^{8}|_{5}$, cuprinde 4 tonuri. Reduplicările, *terţ-decima majoră*, dintre armonicele 3 şi 10, cu raport $^{10}|_{3}$ şi *terţ-decima minoră*, dintre armonicele 5 şi 16, cu raport $^{16}|_{5}$.



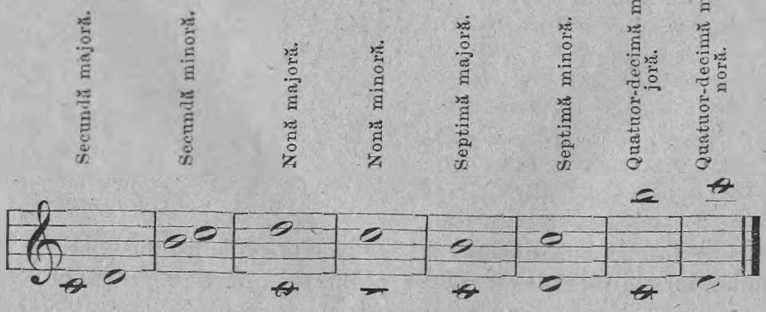
Aceste I.-e consonante sînt la rîndul lor clasificate în *perfecte* sau *pure*: unisonul, octava, quinta şi quarta, cu reduplică-

rile lor, şi în *imperfecte*: terţa şi sexta, cari pot fi majore sau minore.

II) *Disonante* sînt I.-ele cari, producînd o impresiune maĭ mult sau maĭ puţin aspră asupra auzuluĭ, nu pot întra în constituţiunea unuĭ acord perfect, unuĭ acord de repaus, şi cer în urma lor o resoluţiune, ceĭa ce le face a fi încă numite I.-e de *mişcare*. Iele au raporturĭ numerice maĭ complicate decît cele consonante. I.-e disonante în seria armonică găsim (lăsînd la o parte pe acele formate prin armonicele 7, 10, 11, 13 şi 14, cari sînt sau prea jos sau prea sus pentru a putea întra în constituţiunea uneĭ game împreună cu celelalte):

7) *Secunda*, de care găsim două specĭi: a) *Secunda majoră*, relaţiune dintre armonicele 8 şi 9 sau 9 şi 10, ceĭa ce-ĭ dă două raporturĭ numerice, $^{9}/_{8}$ şi $^{10}/_{9}$, deosebindu-se între ĭele prin raportul neglijat $^{81}/_{80}$ (v. *Coma*) şi b) *secunda minoră*, relaţiune dintre armonicele 15 şi 16, cu raport numeric $^{16}/_{15}$. Ie considerată ca jumătatea celeĭ majore, şi deşi această apreciare nu ĭe exactă, aceste valorĭ sînt luate ca unitate de măsură în apreciarea I.-elor. O reduplicare nu găsim în seria armonică decît pentru secunda majoră, nona majoră, relaţiunea dintre armonicele 4 şi 9, cu raport numeric $^{9}/_{4}$. Pentru *nona minoră*, trebuĭe să ne suim până la armonica 32, octava armoniceĭ 16, care cu armonica 15 ar forma acest I., cu raportul numeric $^{32}/_{15}$.

8) *Septima*, de care asemenea găsim două specĭi: a) *septima majoră*, relaţiune dintre armonicele 8 şi 15, cu raport numeric $^{15}/_{8}$, cuprinde 5 tonurĭ $^{1}/_{2}$ şi b) *septima minoră*, dintre armonicele 5 şi 9 sau 9 şi 16, ceĭa ce-ĭ dă raporturile $^{9}/_{5}$ sau $^{16}/_{9}$, diferind între ĭele asemenea printr'o *coma* ($^{81}/_{80}$). Reduplicărĭ avem *quatuor-decima majoră*, dintre armonicele 4 şi 15, cu raport $^{15}/_{4}$ şi *quatuor-decima minoră* cu raporturile $^{18}/_{5}$ sau $^{32}/_{9}$.



In afară de aceste I.-e pe care ni le dă seria armonică, în scara naturală se mai găsesc două I.-e ne clasate până aicĭ. Aceste sînt: a) quarta formată între gradele *fa-si*, cu raport numeric $^{25}/_{18}$, cuprinzînd 3 tonurĭ şi b) quinta formată între gradele *si-fa*, cu raport numeric $^{36}/_{25}$, cuprinzînd 3 tonurĭ. Apoĭ prin ajutorul alteraţiunilor, nu numaĭ I.-ele minore pot fi prefăcute în majore şi viceversa, dar se obţine încă o lungă serie de alte I.-e. Raporturile numerice ale acestor I.-e sînt mult maĭ complicate şi chĭar variază uşor după modul de formaţiune. Ĭele sînt calificate de *crescute* sau *mărite* cînd valoarea lor e maĭ mare cu un semiton decît valoarea I.-uluĭ perfect sau major corespunzător, şi de *micşurate*, cînd această valoare ĭe maĭ mică cu un semiton decît acea a I.-uluĭ perfect sau minor corespunzător.

Astfel quarta *fa-si* ĭe crescută, şi quinta *si-fa micşurată*.

Cele maĭ uzitate dintre I.-ele obţinute prin alteraţiunĭ sînt:

1) *Semitonul cromatic* ($^{25}/_{24}$), impropriu numit încă *unison crescut*.

2) *Secunda crescută* ($^{75}/_{64}$) de un ton $^{1}/_{2}$.

3) *Terţa micşurată* ($^{144}/_{125}$) de un ton.

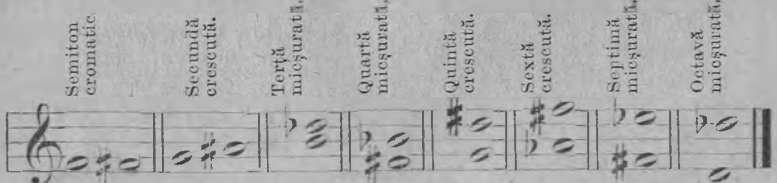
4) *Quarta micşurată* ($^{32}/_{25}$) de 2 tonurĭ.

5) *Quinta crescută* ($^{25}/_{16}$) de 4 tonurĭ.

6) *Sexta crescută* ($^{125}/_{72}$) de 5 tonurĭ.

7) *Septima micşurată* ($^{128}/_{75}$) de 4 tonurĭ $^{1}/_{2}$.

8) *Octava micşurată* ($^{48}/_{25}$) de 5 tonurĭ $^{1}/_{2}$.



Toate aceste I.-e, atît în acustică, din cauza raporturilor complicate ce le reprezintă, cît şi în muzica practică din cauza ortografieĭ lor şi a constituţiuneĭ armonice sau melodice sub care se prezintă, sînt clasificate între disonanţe. Stabilirea sistemuluĭ temperat însă face că unele din ĭele nu satisfac condiţiuneĭ I.-elor disonante, de a impresiona într'un mod maĭ mult sau maĭ puţin aspru auzul: şi în adevăr, aceste I.-e calificate de disonante sînt echivalente pentru auz cu alte I.-e calificate de consonante. Astfel secunda crescută (*sol-la* ♯) = terţa minoră (*sol-si* ♭), quarta micşurată (*fa* ♮-*si* ♭) = terţa majoră (*fa* ♯-*la* ♮), quinta crescută (*sol-re* ♯) = sexta mi-

noră (*sol-mi* ♭), septima micşurată (*fa* ♯-*mi* ♭) = sexta majoră (*fa* ♯-*re* ♯).

Unii autori refuză quarteï de 2 tonuri $^1/_2$ epitetul de perfect, bazîndu-se pe faptul că în studiul armonieï, ïea cere adese precauţiuni cum cer disonanţele; o numesc totuşi *dreaptă*. Alţii încă, bazaţi pe faptul că în scara naturală găsim atit quartele cît şi quintele de două speciï, ca şi secundele, terţele, sextele şi septimele, numesc quinta de 3 tonuri $^1/_2$ (*do-sol*) majoră, şi cea de 3 tonuri (*si-fa*) minoră, ïar quarta de 3 tonuri (*fa-si*) majoră şi cea de 2 tonuri $^1/_2$ minoră. Sînt subtilităţi şi diverginţe a căror discuţiune nu-şi poate găsi locul aicï.

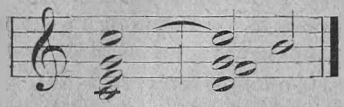
Practica ne face a calcula cu uşurinţă valoarea în tonuri a unuï I. şi specia luï. Cînd însă această obicinuinţă ne lipseşte determinarea specieï se face cu uşurinţă raportînd l.-ul dat la scara naturală. In adevăr, fără a ne maï opri la secunde şi terţe cari evident sînt atit de uşor de calculat, în scara naturală sînt perfecte toate quintele şi quartele (sau drepte) afară de acele formate de notele *fa* şi *si* (quinta *si-fa* micşurată, quarta *fa-si* crescută); ïar sextele şi septimele sînt majore dacă cuprind un singur semiton, minore dacă cuprind două semitonuri. Astfel fie de ex. I.-ul *fa* ♯-*mi* ♭; în scara naturală septima *fa-mi* cuprinzînd un singur semiton (*si-do*) ïe majoră; bemolul noteï superioare pogorînd-o, scade din valoarea I.-uluï şi septima *fa-mi* ♭ ïe minoră; diezul noteï inferioare suind-o scade încă din valoarea I.-uluï şi septima *fa* ♯-*mi* ♭ ïe micşurată. Fie încă l.-ul *si* ♭-*fa* ♯; în scara naturală *si-fa* ïe o quintă micşurată; diezul noteï superioare suind-o, adauge la valoarea I.-uluï şi quinta *si-fa* ♯ ïe perfectă; bemolul noteï inferioare pogorînd-o, a d a u g e încă, şi quinta *si* ♭-*fa* ♯ ïe crescută.

O operaţiune care uşurează încă determinarea specieï I.-elor ïe resturnarea (v.) lor, care aplicată unuï I. mare ne dă un l. mic de o specie opusă. Astfel fie de ex. I.-ul *do* ♯-*si* ♭; resturnarea *si* ♭-*do* ♯ fiind o secundă crescu ♯ *si* ♭ ïe o septimă micşurată. Sau încă fie I.-ul *mi* ♭-*do* ♯; resturnarea *do* ♯-*mi* ♭ fiind o terţă micşurată, *mi* ♭-*do* ♯ ïe o sextă crescută.

Intestinele unor animale şi în special acele de mïel sînt întrebuinţate în factura instr.-ală pentru a se fabrica coardele întrebuinţate maï cu samă în instr.-ele de arcuş (v. *Coardă*).

Intîrziere, artificiu de compoziţiune care constă în suprima-

rea momentană a uneĭ note dintr'un acord și înlocuirea ĭeĭ printr'o notă ce a făcut parte din acordul precedent



Scopul Î.-lor ĭe de a introduce disonanțe artificiale în armonie. Iele se împart în *regulate* și *neregulate*. Cele regulate, numite și *suspensiuni* (v.) trebuĭe să îndeplinească oare cari condițiuni de preparație și rezoluție, a căror ne îndeplinire ne dau Î.-ĭ neregulate. Acestea sînt proscrise din stilul sever și în stilul liber chĭar nu se prezintă decît ca note de o valoare scurtă.

Intona (a) v. *Intonațiune*.

Intona, mic automat cu manivelă și cu cartoane perforate.

Intonațiune ĭe în general emiterea cu vocea sau cu un instr. a unuĭ sunet, dîndu-ĭ gradul de înălțime cuvenit în raport cu sunetele încunjurătoare ale melodieĭ sau ale celorlalte voci sau instr.-e. Condițiunea principală a uneĭ bune Î. nu constă în frumusețea timbruluĭ sunetuluĭ emis, ci în justețea raporturilor de înălțime ale diferitelor sunete. Î. deosebește sunetele muzicale de cele articulate, cari nu sînt altă ceva decît o serie de sunete emise fără a se ține cont de raporturile stabilite pentru diferitele trepte ale sistemuluĭ muzical. Acustica ne determină raporturile exacte în cari trebuĭe să fie diferitele sunete ce formează sistemul muzical, raporturĭ cari hotărăsc prin urmare Î. ideală dorită (v. *Intonațiune pură*); urechĭea omenească însă admite în această privință oare care aproximație (v. *Toleranță*) ceĭa ce permite ca sistemul practic muzical se îndepărtează maĭ mult sau maĭ puțin de această Î. ideală. Totuși, trecînd această limită a toleranțeĭ urechĭeĭ omenești, se cade în defectul uneĭ Î. falșe, intonînd prea sus sau prea jos. Astfel Î. constituĭe partea cea maĭ principală și care are nevoĭe de cea maĭ mare îngrijire atît în studiul arteĭ cîntuluĭ cît și în acel al execuțiuneĭ instr.-ale. În adevăr, dacă la instr.-ele cu claviatură (orgă, armoniu, piano) Î. depinde de la fabricarea instr.-uluĭ, și nicĭ măestria nicĭ calitățile instr.-istuluĭ nu pot corija întru nimic defectele de Î. provenind din însuși construcțiunea instr.-uluĭ sau dintr'un rău mod de acordare, la instr.-ele de suflare sau de arcuș și maĭ cu samă la voce, Î. depinde în cel maĭ înalt grad de la îndemînarea executantuluĭ. Gradul de presiune a buzelor în instr.-ele de suflare, a degetelor mîneĭ stîngĭ sau a arcușuluĭ în instr.-ele de coarde, influențează enorm asupra Î.-eĭ. Faptul cum că cea maĭ mare parte a impresiuneĭ ce produce muzica asupra au-

zuluĭ nostru ĭe datorită uneĭ juste şi bune I. ne dă măsura îngrijireĭ ce trebuĭe a da studiuluĭ I.-eĭ. Toţĭ ştim cît ĭe de penibil, orĭ cît ar fi de frumoasă o bucată de muzică, a o auzi executată de un cor în care într'o partidă se cîntă maĭ sus sau maĭ jos (v. a *distona*) sau cînd un solist ĭe în condiţiunĭ analoage faţă de acompaniament, sau în fine cînd într'o bandă instr.-ală diferitele instr.-e nu sînt construite sau acordate după un acelaşĭ diapazon. Cînd la cîntăreţĭ sursa acestuĭ defect ĭe în însăşĭ natura luĭ, numaĭ exerciţiĭ sîrguitoare şi studiĭ bine conduse formează auzul şi vocea astfel ca să le ferească de ĭel. Cînd însă, şi se întîmplă adese, acest defect provine din oboseala voceĭ ocazionată de sforţărĭ persistente, s t u d i i l e sînt nefolositoare şi în aceste condiţiunĭ numaĭ un repaus poate reda voceĭ justa I.

Sub numele de *I. pură* se înţelege intonarea sunetelor după raporturile exact matematice ale intervalelor. In sistemul nostru muzical singur octava are I. pură; toate celelalte grade ale scăreĭ cromatice fiind temperate se îndepărtează maĭ mult sau maĭ puţin de această I. pură (v. *Temperament*). Vocile şi instr.-ele de arcuş, executînd singure, au o tendinţă pronunţată către această I. Cînd sînt împreună cu altele însă, ĭele sînt silite a tempera. Realizarea I.-eĭ pure pe claviatură a ocupat în diferite rînduri imaginaţiunea savanţilor şi a constructorilor de instr.-e. In acest scop au fost construite în secoliĭ trecuţĭ clavecinele universale (v.) şi în secolul nostru, lăsîndu-se la o parte instr.-ele de coarde şi claviatură, s'a căutat a se realiza aceasta pe instr.-e de genul armoniuluĭ, care, maĭ constant în acord, prezintă avantaje reale (v. *Enarmoniu*). Realizarea uneĭ astfel de I. de o puritate ideală, ar trebui desigur se ne dea armoniĭ cu adevarat cereştĭ, dacă practica ĭeĭ, cu cele peste 50 de taste în octavă, nu ar apărea de o complicaţiune . . . . infernală.

In muzica bisericeĭ apusene se dă numele de I. frazelor scurte pe care le intonează oficiantul şi după care corul îşĭ ĭea tonul pentru a cînta antifoane, psalmĭ ş. a.

In factura instr.-ală se numeşte I. ultima feţuire ce îndreaptă micele inegalităţĭ sau neregularităţĭ de construcţiune, cari dispărînd, dau gradul de perfecţiune dorit timbruluĭ instr.-uluĭ.

Intonireisen (germ.), instr. de care se servesc factoriĭ de orgĭ pentru a da ultima feţuire tuburilor, regulîndu-le astfel anciele sau gurele ca să deĭe intonaţiunea cuvenită.

Intrada (sp.) v. *Intrare*.

Intrare ĭe, într'o compoziţiune polifonică, momentul în care o

voce sau un instr. se produce, fie pentru prima oară, la începutul bucăţeĭ, fie în cursul ĭeĭ, după o pauza maĭ mult sau maĭ puţin lungă. Se înţelege de la sine că orĭ ce I. a uneĭ vocĭ sau instr. concertant, pentru a produce efect, trebuĭe să se poată face remarcată, fie prin ritm, fie prin intensitate, timbru ş. a. Efecte frumoase şi variate de întrărĭ ne procură maĭ cu samă fuga şi compoziţiunile în stil fugat, în cari vocile nu încep împreună, ci succesiv, ca alergînd unele după altele. In orchestră un timbru menajat maĭ mult timp, sau chĭar lăsat un timp la o parte, produce totdeauna efect prin reîntrarea luĭ. De la efectul produs de I. unuĭ instr. izolat s'a trecut la acel produs de I. uneĭ mase instr.-ale: cine nu-şĭ aminteşte efectul formidabil al întrăreĭ muziceĭ militare în *Faust*?

Se dă numele de *Semn de I.* unuĭ mic semn întrebuinţat în canoanele scrise pe un singur portativ pentru a indica momentul cînd diferitele partide trebuĭe să-şĭ facă întrările lor; ĭe unul din semnele § ·ʃ· † sau chĭar o steluţă (*) Tot semn de I. se maĭ numeşte şi semnul pe care dirigintele îl face coristuluĭ sau instr.-istuluĭ dintr'o orchestră pentru a-ĭ atrage atenţiunea asupra întrăreĭ sale după o pauză maĭ lungă.

Titlul de I. (fr.: *Entrée*, it.: *Entrata*, sp.: *Intrada*) a fost dat încă une orĭ părţeĭ antemergătoare a uneĭ compoziţiunĭ de o formă ciclică (maĭ cu samă la *Suită*, *Serenadă* ş. a.) parte numită generalminte *Introducţiune* (v.) şi chĭar bucăţilor sinfonice servind de întroducţiune baleturilor şi altor spectacole din secoliĭ trecuţĭ, cari avînd originele într'o modestă fanfară de trompete terminată printr'o cadenţe suspensivă pe dominantă şi ne avînd pare altă misiune decît a atrage prin sonoritatea ĭeĭ atenţiunea asupra spectacoluluĭ, desvoltîndu-se a dat naştere introducţiunilor magistrale numite în urmă *Uvertură* (v.).

Pentru I. în muzica bisericeĭ apusene, v. *Introitus*.

Intre-acte v. *Entr'acte*.

Intrebare (fr.: *Demande*) nume dat cîte-odată temeĭ uneĭ fugĭ sau motivuluĭ propus de antecedent într'o compoziţiune în stil fugat.

Intreccio (it.) = ţesătura, intrigă, nume dat cîte o dată unor micĭ piese de teatru.

Intreg sau *complect*, epitet dat de uniĭ autorĭ instr.-elor de suflare cu îmbucătură carĭ pot emite sunetul fundamental al serieĭ lor armonice. Instr.-ele cu tub cilindric sau uşor conic, de tipul *trompetă* sau *corn*, nu pot emite acest sunet şi sar direct la octavă (armonica 2) sau chiar la armonica 3. Pentru aceasta instr.-ul trebuie să consiste într'un tub conic larg

relativ cu lungimea, condițiune ce nu îndeplinesc decît instr.-ele fabricate pe tipul *goarnă*, vechile cornete și instr.-ele grave din familia saxhornilor moderni, cari formează puternicii bași ai armoniele și fanfarelor militare. Unii tromboniști îndemănateci încă reușesc a scoate din trombon aceasta formidabilă notă, atît ca fundamentală primitivă a tubului cît și acele provenite prin primele poziții ale culiseĭ.

Intrepido sau *intrepidamente* (it.) = cu îndrăsneală, ca termin de expr.

Introducțiune, compoziție muzicală de dimensiuni variabile, vocală sau instr.-ală, ce se pune la începutul unei compoziții de o întindere mai mare, pentru a-i servi oare cum de prefață. Caracteristica ĭeĭ ie că nu are o formă hotărîtă, ci urmează absolut inspirațiunei compozitorului. Desvoltată din modestele fanfare numite în secolii trecuți *Intrare* (v.) a dat naștere la rîndul ĭeĭ, luînd forme mai mult sau mai puțin hotărîte, *Preludiului* (v.) și *Uvertureĭ* (v.) moderne. In muzica pur sinfonică, concertele, sinfoniile ș. a. încă au micĭ introducțiuni precedînd prima parte, *Allegro* și chĭar uvertura, care generalminte adoptă această formă, ĭe precedată adese de o mică I. într'o mișcare înceată.

In vechĭa operă, după ce forma uvertureĭ a fost stabilită, s'a dat numele de I. primeĭ bucăți ce urmează nemijlocit după uvertură. Ie cele mai de multe orĭ, și mai cu samă în operile marĭ (eroice sau tragice) o mare bucată corală, o scenă de acțiune, în care sînt intercalate diferite soluri. La unele opere chĭar această I. ĭe legată direct de preludiu sau de uvertură terminată printr'o cadență suspensivă pe dominantă. Astfel de ex. se pot vedea în *Armida* de Gluck, în *Don Juan* de Mozart, in *Robert le Diable* de Meyerbeer ș. a. Operile comice se scutesc adese de această prefață, începînd direct cu o arie, un duet sau chĭar cu dialog vorbit, ĭar drama muzicală modernă, care a înlăturat pe cît posibil formele convenționale, a lăsat la o parte obligațiunea acesteĭ părți.

Introitus sau *Ingressa* (lat.) = intrare, nume dat în muzica bisericeĭ apusene primeĭ bucăți antemergătoare a liturgieĭ, întonată de cor în timp ce acel ce are a oficia merge de la sacristie la altar. Originar ĭera un întreg psalm încheĭat prin doxologia „*Gloria patri*“; mai tîrziu a fost prescurtat reducîndu-se la cîteva versete dintr'un psalm, dar în timpiĭ din urmă pare că a revenit în favoare, procurînd coruluĭ o bună ocaziune de a-șĭ arăta măestria.

Invălit v. *Coardă*.

Invențiune, nume dat de Bach și contimporaniĭ seĭ unor micĭ

compoziținnĭ destinate clavecinuluĭ și constînd din transcrierea uneĭ ideĭ instantanee (inventată). Ie oare cum ceĭa ce s'a numit în urmă *impromptu* (v.). Bach a scris astfel de invenținnĭ pentru două vocĭ, dar la alte micĭ compoziținnĭ analoage, în treĭ vocĭ însă, le-a dat numele de *sinfoniĭ*.

Inventionshorn (germ.) nume dat către 1760 de cornistul A. I. Hampel și factorul I. Werner, din Dresda cornuluĭ de vînătoare perfecționat prin aplicarea tuburilor de schimb, nu ca maĭ înainte, la extremitatea instr.-uluĭ, ci, prin ajutorul a două culise, către mijlocul luĭ. Către 1780 aceĭașĭ perfecționare a fost aplicată la trompetă, de factorul M. Vögel din Rastadt, și a dat naștere la ceĭa ce s'a numit *Inventionstrompete*.

Invers, epitet întrebuințat uneorĭ în loc de resturnat (v.).

Inversiune, reluarea unuĭ motiv în altă direcțiune de cum a fost maĭ întaĭ propus. Astfel putem avea *I. simplă*, cînd motivul dat ĭe resturnat astfel că intervalelor ascendente le corespund intervale descendente și vice versa. Această specie de I. poate fi *riguroasă* sau *liberă* după cum tonurilor le corespund tonurĭ și semitonurilor semitonurĭ, sau această corespondență nu ĭe ținută în samă. *I. retrogradă*, cînd reproducerea se face prin mișcare retrogradă; ș. a. (v. *Resturnare*).

Invertibilis (lat.) v. *Convertibil*.

Io sau *Yo*, nume dat în China unuĭ fluĭer cu gură laterală (flaut) în antichitate numaĭ cu 3 borte laterale, în timpurile moderne cu 6.

Iocosus v. *Jocosus*.

Iodlen (germ.) verb format prin onomatopee pentru a denumi un mod de cîntare particular elveținnilor, tirolienilor ș. a. și constînd din trecerea bruscă de la registrul de cap la registrul de piept și vice versa, fără a cînta un text care care. ci numaĭ niște silabe alcătuite astfel ca să ușureze aceste salturĭ. Se produce o specie de sughițurĭ, cari desigur sînt alungate din arta *belcanto*-luĭ, dar cari produs al geniuluĭ popular sînt admise în unele corurĭ bărbătești și dau adese efecte foarte reușite de coloare locală. Cîntecele înseșĭ în cari se introduc astfel de efecte se numesc *Iodler*.

Ioko sau *Joco*, specie de dairea japoneză.

Iombarde, denaturare a cuvîntuluĭ *Lombarde* (v.).

Iong sau *Yong*, specie de *gong* (v.) indian.

Ionian, *ionic*, sau *iastian*, nume dat unuia din vechile moduri grece. După ordinea tonurilor sau semitonurilor corespundea octaveĭ luĭ *sol*, cu alte cuvinte în această privință ĭera acelașĭ lucru cu *hipofrigianul* (v.)

Intre tonurile cîntuluĭ plan

I. se numea scara luĭ *do*, al cincilea autentic, care ne prezintă tocmaĭ modul major modern.

Iotsu-*dake* sau *Yotsu-dake*, castanete japoneze formate din două micĭ discurĭ de lemn menţinute printr'o ş u ş ă n i ţ ă de alamă.

Iou v. *Iu*.

Ipacoi (gr.: ὑπακοή = supunere, ascultare, nume dat în muzica bisericeĭ orientale la o rugăciune, specie de stihiră în care se vorbeşte despre învierea luĭ Hristos.

Ipo v. *Hipo*.

Iporhema (gr.: ὑπόρχημα), specie de dans (v.).

Iporoi, denaturare a cuvîntuluĭ gr.: ἀποῤῥοή = scurgere, cădere, semn din notaţiunea psaltichieĭ, ⸗, indicînd o mişcare descendentă de două grade treptat, de ex. de la *ga* ⸗ *vu pa*.

Ipostas (gr.: ὑπόστασις) nume dat unor vechĭ semne întrebuinţate în vechĭea muzică a bisericeĭ orientale şi reprezîntînd grupe de sunete, trilurĭ, ornamente, cadenţe atît de indispensabile orĭ căruĭ cîntăreţ oriental, fie bisericesc fie profan. Din nefericire de mult nu se maĭ găseşte nimene care să poată interpreta aceste semne, a căror secret autoriĭ l'au păstrat cu rigurozitate, şi asupra semnificaţiuneĭ cărora c î n t ă r e ţ i ĭ ierau aşa de acord că le interpretau fie care în modul seu.

Ipsil (de la gr.: ὑψηλός = înalt) semn din notaţiunea muziceĭ bisericeĭ orientale (⸗). Ie una din vocalele care nu se întrebuinţează nicĭ o dată singură. După poziţiunea ce i se dă, în combinaţiune cu oligon sau cu petasti, indică o mişcare ascedentă de quintă sau de sextă. In combinaţiune încă cu kentema poate indica mişcărĭ ascendente de septimă şi octavă şi întrebuinţat dublu, deasupra unuĭ oligon sau petasti, chĭar o mişcare ascendentă de nonă.

Ira (it.) = mînie. *Con I.* sau *irato*, ca termin de expr.

Irak, unul din modurile muziceĭ arabe.

Irato v. *Ira*.

Irmologic v. *Ermologic*.

Irmologion, colecţiune de cîntărĭ bisericeştĭ numite *Irmos* (v.). Cel întăĭu I. în limba romînă a fost tipărit de Macarie (Viena 1827); un altul a fost tipărit de A. Pann (Bucureştĭ 1848).

Irmos, nume dat la cîntărĭ bisericeştĭ, speciĭ de melodiĭ model pe care se cîntă o serie de maĭ multe diferite tropare. Ceva analog ĭe *podobia* pentru stihire. Cele maĭ vechĭ I.-e au fost compuse în sec. 14 de I. Cucuzel din muntele Atos.

Irregularis (lat.) = neregulat, epitet dat uneĭ fugĭ, unuĭ canon, uneĭ imitaţiunĭ cînd nu urmează strict regulele stabilite.

Irresoluto (it.) = nehotărît, ca termin de expr.

Is, sufix care în terminologia germană se adaugă pe lîngă

literele ce reprezintă note pentru a arăta că acele note sînt diezate. Astfel *f* reprezintă nota *fa*, *fis* va fi *fa* diez. Pentru dublu diez se întrebuinţează sufixul *isis*; astfel *fisis* ĭeste *fa* dublu diez.

Ischak unul din modurile muziceĭ arabe.

Isfahan sau *Ispahan*, unul din modurile muziceĭ arabe.

Isis v. *Is*.

Isocron = de aceĭaşĭ durată. Vibraţiunile corpurilor, pentru a produce sunete muzicale, trebuĭe să îndeplinească această condiţiune, cu alte cuvinte orĭ cît de mică ar fi durata uneĭ vibraţiunĭ, această durată să fie egală cu durata celeĭ ce a precedat-o şi cu acea a celeĭ ce urmează; această condiţiune nefiind îndeplinită, rezultatul nu ĭe decît un vuet.

Ison, (gr.: ἴσον = egal) semn din notaţiunea psaltichieĭ (—), indicînd repetarea sunetuluĭ precedent. A ţinea I.-ul înseamnă a ţinea o specie de pedală prelungită pe o singură vocală (*a* sau *o*) în timp ce psaltul cîntă melodia; acest I. poate fi tonica, dominanta sau orĭ care alt grad din gama căreĭa aparţine acea melodie şi ĭe ţinut de unul sau maĭ mulţĭ cîntăreţĭ sau chĭar de copiĭ, numiţĭ *Isonarĭ*.

Ispahan v. *Isfahan*.

Israiliţĭ v. *Evreĭ*.

Intesso (it.) = aceĭaşĭ. *I. tempo* = aceĭaşĭ mişcare.

Istoria *muziceĭ* ĭe partea din studiile muzicale care se ocupă cu natura şi originele muziceĭ, cu starea arteĭ muzicale la diferitele epocĭ ale civilizaţiuneĭ omeneştĭ, şi cu constatarea paşilor realizaţĭ în trecerea prin aceste diferite faze, pînă a ajuns în starea în care o vedem astăzĭ. I. m. ne prezintă două marĭ diviziunĭ: Prima, bazată numaĭ pe ipoteze şi deducţiunĭ, are a studia cum şi în ce condiţiunĭ muzica a luat naştere, ce experimente a încercat spiritul speculativ al omuluĭ asupra nenumăratelor sunete posibile, pentru a le alege, a le ordona, a le regula în sisteme şi a stabili legile după cari ĭele pot fi combinate împreună. A doua, bazată pe documente, obscure şi problematice în ceĭa ce priveşte civilizaţiunile antichităţiĭ, din ce în ce maĭ viĭ şi maĭ netăgăduite cu cît ne apropiem de timpurile maĭ nouă, are a urmări cum diferitele popoare şi diferiţiĭ maĭştri au ştiut a se folosi de aceste elemente primitive şi a forma din ĭele un material fiexibil, care să le permită a crea nemuritoarele capete de operă cari înfruntînd veacurile se impun admiraţiuneĭ universale.

Cu toată favoarea de care s'a bucurat muzica, şi starea de splendoare în care o vedem în diferite epocĭ, fapte cari ne iscă ideĭa că trecutul ĭeĭ trebuĭe să fi deşteptat un viu interes în acele timpurĭ, abĭa în

sec. 18 învăţaţiĭ încep a se ocupa de aceste chestiunĭ. Anterior acestuĭ secol vedem opurĭ cari se ocupă cu diferitele elemente ale arteĭ muzicale, tratînd despre elementele armonieĭ, despre notaţiune, despre instr.-e ş. a., dar totul contimporan, sau abĭa atingînd epoca imediat anterioară. Numaĭ în a doua jumătate a sec. 18 vedem, aproape simultaneu, în treĭ diferite ţărĭ, patru marĭ învăţaţĭ abordînd acest spinos teren: Padre Martini (*Storia de la Musica*, 3 v. 1757—1781). J. Hawkins (*General History of the science and practice of music*, op tipărit în 5 vol., în 1776, dar fruct a 16 anĭ de muncă), Ch. Burney (*General History of music*, 4 vol. 1776—1789) şi J. N. Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 vol. 1788—1801). Din nefericire dintre aceste preţioase opurĭ numaĭ cele două engleze merg pănă în epoca contimporană lor; acel al luĭ Martini se ocupă de muzica antică şi încheĭe cu Grecĭĭ înainte de a întra în Evul mediu, ĭar acel al luĭ Forkel merge pănă pe la mijlocul sec. 16. Analoage cu aceste sînt două marĭ opurĭ apărute în sec. 19 de A. W. Ambros (*Geschichte der Musik*, 4 vol. 1862—1878) şi F. J. Fetis (*Histoire générale de la musique*, 5 vol. 1869—1875), ambele opurĭ întrerupte prin moartea autoruluĭ, cel întăĭ oprindu-se la Palestrina, cel al doilea mergînd numaĭ pănă în sec. 15.

Aceste rezultate necomplecte se explică uşor, gîndindu-ne la enormitatea materieĭ şi la timpul necesar pentru a aduna şi a lua cunoştinţă de nesfîrşita cantitate de documente relative. In timpurile maĭ nouă studiile istorice asupra muziceĭ au înrolat tot maĭ mulţĭ adepţĭ, cari, călăuziţĭ de aceştĭ uriaşĭ ante-mergătorĭ, au reuşit a ne prezinta opurĭ îmbrăţişînd întreg imensul cîmp al activităţeĭ muzicale omeneştĭ. Aceştĭ exploratorĭ, tot mergînd pe urmele predecesorilor lor, dar ajutaţĭ de timp, de experienţă, de progresele arheologieĭ şi ale paleografieĭ, au parvenit a respinge, a nimici unele din ipotezele eronate emise deja, şi a face o lumină netăgăduită asupra multor puncte relative la I. m. cari însă din nefericire prezintă încă lacune şi enigme nerezolvite. In timpurile maĭ nouă încă, principiul împărţireĭ lucruluĭ, a specializăreĭ aptitudinelor într'o sferă maĭ restrînsă, a pătruns şi în domeniul istoriografieĭ muzicale. Astfel s'au văzut apărînd succesiv opurĭ expunînd într'un mod alfabetic sau cronologic biografiile oamenilor însemnaţi aĭ muziceĭ (*Biografiĭ generale*); altele chĭar neconţinînd decît viaţa unuĭ singur muzicant, cu detaliile cele maĭ minuţioase asupra scrierilor şi geniuluĭ luĭ. Alţĭ autorĭ şi-au

consacrat studiile uneĭ singure forme de manifestaţiunĭ muzicale; astfel sînt opurile consacrate de Arteaga, Castil-Blaze, Chouquet ş. a. muziceĭ dramatice, de Gerbert muziceĭ bisericeştĭ, de Kieseweter muziceĭ profane din Evul mediu, de Wasielewski muziceĭ instr.-ale din sec. 16, de Lavoix istorieĭ instr.-aţiuneĭ, de M. Brenet desvoltăreĭ istorice a sinfonieĭ ş. a. In fine o altă categorie o formează autorĭĭ ce s'au specializat uneĭ anumite epocĭ, ca Westphal şi Gevaert (Antichitatea), Coussemacker (Evul mediu) ş. a. Lungă ar fi lista opurilor relative la studiile istorice asupra muziceĭ apărute în diferitele ţărĭ de pe la mijlocul sec. 19 pănă în timpul prezent şi scopul acestuĭ articol nu ĭe a da o bibliografie generală a acesteĭ materiĭ.

Originea muziceĭ a fost totdeauna o chestiune obscură şi controversată. Cea maĭ mare parte dintre popoarele lumeĭ vechĭ, bogate în imaginaţiune, pentru a explica această origine şi acea a instr.-elor muzicale, au căutat totdeauna a aduce o intervenire a zeilor, şi în toate timpurile s'au desvoltat legende miraculoase asupra acestor chestiunĭ. Alţiĭ, tot deducînd-o dintr'o inspiraţiune divină, au considerat-o ca o simplă imitaţiune a naturieĭ, ca o invenţiune personală. Şi în adevăr, elementele muzicale, ritmul şi variaţiunea de înălţime a sunetuluĭ, le găsim în natură la păserĭ, a căror cînt ne prezintă adese adevărate fraze muzicale, cu formule ritmice bine hotărîte, întrerupte de tăcerĭ adese proporţionale. Apoĭ toate nuanţele ce arta rafinată a reuşit a da sunetuluĭ, le regăsim în sgomotele naturieĭ, de la *pianissimo* pĭerdut al murmuruluĭ părăuluĭ, prin *crescendo* pronunţat al vĭjĭituluĭ vîntuluĭ în furtună, pănă la *fortissimo* puternic al isbucnireĭ trăsnetuluĭ. Totuşĭ aceste circumstanţe nu trebuĭe să ne facă a crede că muzica ar fi o artă convenţională, de imitaţiune, şi pentru a respinge această ideĭe ĭe de ajuns a considera universalitatea scăreĭ diatonice ca bază a orĭ căruĭ sistem muzical. Teoriile speculative bazate pe calcule sau necesităţile practice au putut să lărgească sau să modifice cîmpul de acţiune al muziceĭ, unele conducînd la cromaticul şi enarmonicul antichităţeĭ grece, cari au dat probabil gustul rafinat sau degenerat al sistemuluĭ arabo-persan, a căreĭa influenţe se simte în atîtea direcţiunĭ, altele aducînd cromatismul şi temperamentul modern; dar în orĭ ce direcţiune ne întoarcem privirile, nu găsim altă bază fundamentală decît intonaţiunile perfecte ale scăreĭ diatonice naturale.

Ca şi limbagĭul, muzica îşĭ are origina în însuşĭ natura

omenească: exprimarea emoţiuneĭ ne dă variaţiunea de intonaţiune, intervalul, elementul primordial al orĭ căreĭ muzicĭ. Se înţelege că a trebuit să treacă secolĭ până cînd urechea a fost în stare să aprecieze această modificare a intonaţiuneĭ, ca vocea s'o poată reproduce facultativ, şi ca spiritul artistic să poată alege din nesfîrşita serie a sunetelor posibile micul număr de sunete întrebuinţate în artă. Fără îndoială cel întăĭ interval apreciat a fost octava, a căreĭ raport îl găsim în însuşĭ diferenţa natureĭ vocilor, bărbăteştĭ şi femeieştĭ sau copilăreştĭ. Numaĭ apoĭ a venit quinta şi resturnarea ĭeĭ, quarta, cele maĭ uşor de apreciat, formate din sunete avînd raporturile cele maĭ simple. Fragmentarea quinteĭ în terţe şi secunde presupune deja un grad înaintat de cultură a geniuluĭ omenesc. O dovadă cum că apreciarea intervalelor s'a făcut succesiv şi nu simultaneu, o avem în faptul existenţeĭ sistemuluĭ pentacordal sau maĭ bine zis a repulsiuneĭ ce unele popoare simţesc încă pentru unele anumite grade ale gameĭ. Din contra, diviziunea maĭ departe a intervaluluĭ de secundă, a dat naştere genurilor antice şi cromatismuluĭ modern.

Numaĭ în urma acestuĭ proces de stabilire a uneĭ scărĭ de sunete date de organul vocal, experienţa conduse la observaţiunea cum că tuburile şi coardele lungĭ dau sunete maĭ grave decît tuburile şi coardele scurte, observaţiune din care rezultă gradat creaţiunea diferitelor instr.-e muzicale. Asupra faptuluĭ dacă instr.-ele de coarde sau cele de suflare au întăĭetatea, nu se pot face decît deducţiunĭ; totuşĭ considerînd că asociaţiunea în cîntare nu poate fi decît un rezultat al progresuluĭ, şi că un acelaşĭ individ poate foarte lesne a cînta acompaniindu-se în a c e l a ş ĭ timp cu un instr. de coarde, lucru ce ĭ-ar fi imposibil cu un instr. de suflare, ĭe un fapt ce pledează într'un mod decisiv în favoarea întăĭetăţeĭ instr.-elor de coarde.

Astfel arta muzicală, plecată la toate popoarele din acelaşĭ punct, exprimarea emoţiuneĭ, s'a desvoltat maĭ repede şi maĭ energic la unele, după gradul lor de cultură, şi a făcut reale progrese acolo unde ĭ-a fost dat să întîlnească oamenĭ excepţional dotaţĭ pentru ĭea.

Diferitele civilizaţiunĭ ale antichităţeĭ ne prezintă încercărĭ continue de a se crea materialul muzical, fixîndu-l în sisteme maĭ mult sau maĭ puţin desvoltate, pentru a-l întrebuinţa în urmă într'un mod pe cît posibil maĭ artistic.

Astfel deja la Chinezĭ şi la Indianĭ (v. *China* şi *India*) găsim sisteme desvoltate, a căror origină se pĭerde în noaptea timpurilor şi a căror modifi-

care le-a fost interzisă de spiritul lor conservativ. La ambele aceste civilizaţiuni găsim ca bază a sistemului muzical scara diatonică (în octavă, după fie care semiton, urmînd 2 sau 3 tonuri), notaţiuni muzicale formate din litere luate din alfabet sau din semne întrebuinţate în notaţiunea vorbirei, şi o mare bogăţie de instr.-e de toate genurile, dintre cari unele chiar de o construcţiune excepţional de îngrijită. Dar pe cînd Chinezii pun tot farmecul muzicei în percepţiunea simplă a sunetelor, şi în sonoritatea intervalelor, Indienii, din cea mai adîncă antichitate, cercară a da o dublă întrebuinţare sunetului şi intervalului: a da o mai mare energie graiului lor întărindu-i accentele, şi a forma figuri melodice. In ambele aceste direcţiuni însă ei au fost întrecuţi de alte popoare ale antichităţei: în cea ce priveşte conformaţiunea melodică, de către Egiptenii, în cea ce priveşte ritmica de către Grecii.

Dacă despre cultura muzicală a vechilor Egiptenî (v. *Egipt*) nu ne-a remas alte monumente decît reprezintaţiuni de instr.-e şi de muzicanţi în exerciţiul arteî lor, îe constatat însă că nu numaî practica muziceî lor, dar şi principiile lor teoretice au trecut în urmă la Evreî, la Arabî, la Grecî. De altmintrelea bogăţia ce se observă în construcţiunea unor instr.-e, îe de ajuns pentru a deduce ideia unuî perfecţionat sistem muzical.

Evreii (v.), cari în textele lor ne arată o mare întrebuinţare a muziceî şi o respectabilă bogăţie de instr.-e muzicale, încă cercară a da graiuluî lor prin sunet o formă maî artistic poetică; la îeî deja cîntul îea o semnificaţiune maî importantă, prin fuptul că îel ajută a pune în evidenţă paralelismul, simetria membrilor poeticî.

De la această semnificaţiune a sunetuluî nu maî îe decît un singur pas pînă la consideraţiunea luî în sine ca însuşî materialul artistic, pas ce nu se întîrzie a se face prin Grecî (v.).

La aceştia sistemul muzical îea o mult maî mare desvoltare; teoricianiî lor subordonează i n t e r v a l u l la calcule penibile, fracţionîndu-l din ce în ce maî mult, pentru a găsi nuoî intervale caracteristice. Ieî aplică sunetul graiuluî lor în aceleaşî condiţiuni ca şi Indienii şi Evreii, dar dîndu-î o maî bogată întrebuinţare, în forme mult maî variate. Pe cînd în poezia ebraică sunetul nu serveşte decît ca accent a paralelismuluî frazelor, în cea greacă îl vedem aplicat la o mare varietate de forme, căutînd a le întări expresiunea acestora în cele maî intime părţî ale construcţiuneî lor. De aicî rezultă teoria cu adevărat artistică a genurilor şi

a modurilor. Marea desvoltare ce luă muzica la Greci făcu că în curînd ĭea căpătă dreptul de egalitate cu celelalte arte în serbările naţionale şi în concursurĭ. Instr.-ele preferate sînt maĭ cu samă acele pur muzicale, atît pentru acompaniament cît şi pentru muzica pur instr.-ală: instr.-ele sgomotoase, importate de la orientalĭ, sînt lăsate în planul al doilea. Notaţiunea, bazată pe literile alfabetuluĭ, ĭe astfel perfecţionată, că ĭ-ar fi permis chĭar reprezintarea progresiunilor cromatice şi enarmonice ale muziceĭ moderne. In fine muzica joacă un rol capital în tragedia greacă, în care trebuĭe să vedem originele drameĭ muzicale ale timpurilor moderne.

Astfel în rezumat cu cît înaintăm îndepărtîndu-ne de secoliĭ întunecoşĭ aĭ antichităţeĭ păgine, găsim muzica, deşi bazată excluziv pe omofonie, în stărĭ de desvoltare din ce în ce maĭ perfecţionate. Dar numaĭ crestinismul, dînd desvoltăreĭ omenireĭ o nouă direcţiune, înăscu în om sentimente cari numaĭ prin muzică găsiră suprema lor expresiune şi, în schimb, numaĭ prin ĭel arta muzicală luă puternicul avînt care o conduse la starea de perfecţionare în care o vedem astăzĭ, ca artă universală, indiferent de naţionalitate sau religiune.

Rădăcinele muziceĭ creştine sînt în muzica greacă şi, prin psalmĭ, în cea evreĭe. Acestea procurară fondul cîntărilor religioase ale c r e ş t i n i l o r din primiĭ secolĭ, în periodele de propagandă şi de persecuţiune în acelaşĭ timp. Numaĭ cînd, maĭ tîrziu se constituiră comunităţĭ maĭ marĭ de cult, se desvoltă necesariamente şi un mod propriu şi comun de cîntare.

Astfel vedem în biserica orientală stabilindu-se un sistem diatonic, bazat pe teoriile muzicale ale modurilor grece. Cele întăĭ nume valoroase ce se citează în istorie ca fondatorĭ aĭ acestuĭ gen de cîntare sînt acele ale sfinţilor Vasile cel mare (329—379) şi Atanasie (296—373). Maĭ tîrziu, în sec. 8, sfîntul Ioan Damaschinul (700—760) pentru a asigura conservarea intactă a cîntărilor religioase stabilite, imaginĕ o notaţiune, care reprezinta atît mersul melodic cît şi ritmul, ceĭa ce nu ĭera permis decît în slabe proporţiunĭ notaţiunilor alfabetice anterior întrebuinţate. Timpul însă rugini cheĭa acesteĭ notaţiunĭ şi se ştie în ce s'a transformat în cursul secolilor această muzică a bisericeĭ orientale (v. *Psaltichie*), care remasă cu totul străină desvoltăreĭ muziceĭ moderne, nu putu totuşĭ a se substrage influenţeĭ acesteĭa.

In occident cîntul ambrosian şi maĭ tîrziu cel gregorian apar ca primele rezultate ale

acesteĭ mişcărĭ muzicale religioase. Puţin se ştie despre esenţa cîntuluĭ aşa zis *ambrosian* (v.) stabilit în biserica occidentală prin episcopul Ambrosiu din Milan (333—397). Abuzurile ce-şĭ permiteau cîntăreţiĭ asupra melodiilor sacre, aduseră în sec. 7 reforma papeĭ Gregoriu, cari redijă antifonarul (v.) şi stabili cîntul aşa zis *gregorian* (v.).

Baza teorieĭ muzicale a Evuluĭ mediu în occident, ca şi în orient, ĭe acea a muziceĭ grece, din care derivară cele 4 tonurĭ (autentice) ale cîntuluĭ ambrosian şi apoĭ cele 8 (4 autentice şi 4 plagale) ale celuĭ gregorian. Teoria greacă expusă deja la începutul sec. 6 de Boetius (470—524) a fost prelucrată şi comentată de savanţĭ călugărĭ în tot timpul Evuluĭ mediu; aceasta însă n'a împĭedecat că sistemul tonurilor, consecinţă a uneĭ interpretaţiunĭ greşite, ne dă o adevărată confusiune în numele acestor tonurĭ (v. *Mod* şi *Ton*).

Pentru cultura cîntuluĭ bisericesc vedem înfiinţîndu-se şcolĭ, maĭ întăĭ la Roma, deja din sec. 5, prin papa Hilarius, apoĭ, după modelul acesteĭa, la Metz, la St. Gall ş. a. la sfîrşitul sec. 8, prin Carol cel mare, şi în fine în toate ţările în cari creştinismul străbătu.

Cît timp nu s'a cerut de la notaţiune altă ceva decît a fixa sunetele izolate carĭ întăreau accentul prosodic al diferitelor silabe ce formau textul, notaţiunea alfabetică dădea tot ce se putea dori; cînd însă s'a căutat a se fixa într'un mod maĭ strict mersul melodic al frazeĭ muzicale, împĭedecînd pe cîntăreţĭ a improviza prea multe ornamente, această notaţiune nu maĭ putea satisface. Cea maĭ vechĭe notaţiune înlocuind pe cea alfabetică sau maĭ bine zis întrebuinţată simultaneu cu aceasta, ĭe aşa numita *neumatică* (v. *Neume*), notaţiune defectuoasă, una din enigmele cele maĭ greŭ de resolvit ce ne prezintă I. m.

Pănă în ultimiĭ secolĭ din prima mie a Ereĭ creştine acest cînt bisericesc occidental, a fost ca şi acel oriental, exclusiv omofon. Precum antichitatea a practicat antifonia, cîntarea în octavă, cînd barbaţĭ şi femeĭ cîntau împreună, asemenea şi în creştinism vedem, chĭar de la început, pe ceĭ ce participau la serviciul divin separaţĭ în două corurĭ: de o parte barbaţĭ, femeĭ şi copiĭ cu vocile acute întonînd în antifonie o anumită melodie, pe care o reproducea, respectiv în quintă maĭ jos, un al doilea cor, format din barbaţĭ, femeĭ şi copiĭ cu vocile grave. Abstracţiune făcînd de vagile indicaţiunĭ asupra combinaţiunilor de sunete simultanee ce se găsesc în sentinţele luĭ Isidor din Sevila (sec. 7), numaĭ către sec. 10 găsim primele cunoştinţĭ despre acest fel de

combinaţiunĭ alt-fel decît în octavă. Aceste cunoştinţĭ le găsim într'un tratat atribuit savantuluĭ călugăr Hucbald (840–930) din St.-Amand. După acesta, prima polifonie se manifestă prin faptul că cele două coruri nu maĭ cîntau alternativ, ci simultaneu, astfel că vocile respective din cele două coruri găsindu-se în relaţiune de quintă, edificiul polifonic ĭera format dintr'o succesiune continuă de quinte, octave şi quarte paralele. Sînt primele jaloane ale armonieĭ, care se prezintă sub numele de *Organum* (v.) sau de *Diafonie* (v.).

Către această epocă se alipeşte şi clasificarea vocilor. Cum în general melodia primitivă bisericească, *cantus firmus* (v.) ĭera încredinţată barbaţilor cu vocĭ înalte, s'a numit această specie de voce *tenor*, ca *ţiitor* al conţinutuluĭ principal al întreguluĭ. Vocĕĭ bărbăteştĭ opuse tenoruluĭ, făcînd quinta gravă, care forma fundamentul edificĭuluĭ armonic, i s'a dat numele de *basis*= bază, transformat maĭ tîrziu în acel de *bas*, jos sau grav. Uneĭ a treĭa voce, făcînd octava basuluĭ, ceĭa ce o făcea a fi cu o quartă maĭ *înalt* decît tenorul, i s'a dat numele de *alta vox*, sau simplu *altus*= înalt. In fine vocĕĭ acute femeeştĭ sau copilăreştĭ, care făcînd octava tenoruluĭ reproducea *cantus firmus*, i s'a dat numele de *discantus*, al doilea cînt. Această clasificare şi diferitele denumirĭ au persistat pănă în zilele noastre: *discant* sau *sopran* pentru femeĭ sau copiĭ, *tenor* şi *bas* pentru barbaţĭ.

Cîntăreţiĭ, nemulţumiţĭ cu acompaniarea în quintă şi octavă a cîntuluĭ dat, care nu ĭera în realitate decît o reproducere fidelă a acestuĭ cînt, încercară a introduce în acest acompaniament şi alte intervale, astfel că aşa numitul *Discantus*, o nouă stadie a polifonieĭ moderne, a rezultat din libertatea ce-şĭ luară aceştĭ cîntăreţĭ de a improviza. Această nouă practică conduse la studiarea condiţiunilor de simultaneitate a sunetelor, la studiul consonanţelor şi a disonanţelor, studiu care luă în curînd un loc principal în învăţămîntul muzical. Incetul cu încetul discantul ĭea o maĭ mare desvoltare; favoarea vechĭuluĭ *organum* scade din ce în ce maĭ tare, şi nu numaĭ că terţele şi sextele sînt admise atît accidental cît şi în mişcărĭ paralele, dar farmecul mişcăreĭ contrare ĭe astfel de nebăgăduit, că în curînd această mişcare între diferitele partide, ĭe luată ca procedeul de resistenţă în rîdicarea edificiilor polifonice. Deja Guido d'Arezzo (995—1050), combinînd notaţiunea neumatică pe linĭĭ cu cea alfabetică, puse bazele notaţiuneĭ moderne. In curînd desvolta-

rea ritmică a discantuluĭ necesită naturalminte semne care să hotărască durata sunetelor, ceĭa ce conduse la notaţiunea aşa zisă *măsurată* (v.). Tot prin Guido d'Arezzo şi prin şcoala sa, prin stabilirea sistemuluĭ exacordal, prin variabilitatea sunetuluĭ numit în urmă *si* se eliberă sistemul muzical de jugul scăreĭ naturale şi i se deschise drumul către cromatismul modern.

In urma acestora, teoricianĭ abilĭ stabilesc regulele acesteĭ polifoniĭ primitive, punînd astfel bazele armonieĭ moderne; deja la Francon din Colonia (sec. 13) se deosebesc diferite forme muzicale: *motet*, *conduct* ş. a. (v. *Biserică*) şi la Jean de Muris (începutul sec. 14) se găsesc regule fixe pentru conducerea vocilor. Structura frazelor în toată această periodă, care se prelungeşte pănă în sec. 16, ĭe în general în 4 vocĭ, rar în maĭ mult de 5 vocĭ, şi totdeauna *a cappella*. Introducerea semnelor de măsură în notaţiune permise muziceĭ a trece marginele forţate ale măsureĭ ternare, exclusiv întrebuinţată anterior (sec. 12 şi 13). Formele contrapunctistice sînt desvoltate pănă la cel maĭ înalt grad de măestrie şi o numeroasă pleĭadă de valoroşĭ maĭştri contrapunctişti, teoricianĭ şi compozitorĭ, ilustrară maĭ cu samă în timpul sec. 15 şi 16 Ţările de jos, Franţa, Italia, Germania, Spania şi Anglia şi creară bisericeĭ o comoară nepreţuita de însemnate lucrărĭ de artă, căreĭa abĭa i se poate compara bogată literatură muzicale a ultimilor secolĭ: o enormă cantitate de mese, motete, magnificat ş. a. cari contribuiră a ridica într'un mod excepţional pompa cultuluĭ catolic. Alăturea cu acestea, o nesfîrşită colecţiune de madrigale a căror puritate de stil menţinută cu toată complexitatea structureĭ lor, face admiraţiunea timpurilor moderne pentru maĭştriĭ acesteĭ periode de înflorire a stiluluĭ contrapunctuluĭ vocal, maĭştri a căror nume se pot vedea în articolele relative la diferitele şcolĭ.

Pe cînd în biserică luă naştere şi se desvolta acest element muzical al timpurilor moderne, în afară de biserică se desvolta prin muzicanţiĭ poporuluĭ şi prin poeţiĭ cîntăreţĭ un element neglĭjat, lăsat la o parte maĭ întăĭ de către maĭştriĭ contrapunctiştĭ. Acest element ĭe *melodia*, a căreĭa vitalitate ĭe datorită numaĭ cînteculuĭ popular. Acesta îşĭ făcu întrarea în biserică, şi prin urmare în arta superioară, maĭ întăĭ prin aşa numitele *sequenţe* (v.) şi în curînd luă o astfel de desvoltare că nu maĭ putea fi permis contrapuuctiştilor a-l ignora. Deja primiĭ maĭştriĭ aĭ şcoale flamande au cercat a-şĭ apropria acest element şi au aplicat şti-

inţa lor de desvoltare contrapunctistică acestor cîntece profane populare, servindu-se mai întăi de ĭele drept *cantus firmus*, în locul cîntuluĭ gregorian, în compunerea meselor şi a imnelor lor religioase, şi apoĭ pentru a le prelucra independent, pentru mai multe voci. Mai cu samă în Germania cîntecul popular avu o mare influenţă în desvoltarea evolutivă a muziceĭ. După ce *minesingerii* şi maĭştriĭ cîntăreţi îĭ dădură impulsiunea în popor, transformîndu-l într'o hrană intelectuală de care acesta nu se mai putea lipsi, propovăduitoriĭ reformeĭ şi-l apropriară şi creară din ĭel *coralul*, minunatul instr. de propagandă al învăţăturelor lor. Prelucrarea cîntecelor populare independent (v. *Canzone*) pe de o parte, şi transformarea lor în corale pe de altă parte, învăţară pe contrapunctiştiĭ acea frazare simetrică, regulată, care despreţuită de formele stiluluĭ contrapunctuluĭ fugat, produse o specie de renaştere în arta muzicală, necesită transformarea sistemuluĭ muzical prin stabilirea tonalităţilor moderne şi dădu astfel posibilitatea de o existenţă independentă uneĭ muzicĭ instr.-ale.

La întrarea în Evul mediu găsim încă un număr respectabil de instr.-e uzitate de prin antichitate: harpe orizontale şi verticale, fluĭere şi flaute, trompete şi alte instr.-e mai mult sau maĭ puţin înrudite cu acestea. Mai tîrziu către sec. 9 apare orga şi instr.-ele de arcuş, şi în urmă instr.-ele de coarde şi claviatură. Naturalminte, că dispunînd de aceşti multipli agenţi sonorĭ muzica instr.-ală trebuĭa să facă simţite progrese. Din nefericire monumente despre muzica instr.-ală din acele îndepărtate epocĭ nu au parvenit până la noĭ, lucru uşor de înţeles dacă considerăm starea în care se găseau instr.-iştiĭ pe acele timpurĭ şi faptul cum că instr.-ele muzicale nu numaĭ au fost mult timp neglijate de arta superioară şi de biserică dar chĭar şi duşmănite de aceasta. Această specie de ostracism nu făcea excepţie decît în favoarea monocorduluĭ, tolerat pentru susţinerea exerciţiilor vocale, şi orga, care cu sec. 9 ĭe definitiv admisă în biserică pentru acompaniarea cîntărilor cultuluĭ. Toate celelalte instr.-e ĭerau hărăzite muzicanţilor ambulanţĭ, cari înveselind serbările şi petrecerile, ĭerau totdeauna musafirĭ binevenitĭ, dar cari în fond ĭerau despreţuiţĭ din cauza vieţeĭ lor vagabonde.

Numaĭ tîrziu, către sec. 14 încep aceştia a fi maĭ stabilĭ, şi muzica instr.-ală a fi aşezată pe baze maĭ solide. In fruntea lor stau lăutiştiĭ, cari ajung repede la o mare maestrie şi fac din lăută instr.-ul favorit al sec. 15 şi 16. An-

terior se bucurau de oare care consideraţie trompetele şi timpanele; ceĭ puternicĭ aveau pe lîngă curţile lor bande de trompetişti şi timpanişti cari susţineau această „artă cavalerească". După exemplul principilor unele oraşe înfiinţară asemenea bande de trompete şi cînd cu timpul ceilalţi instr.-işti se bucurară de o maĭ mare consideraţie, şi capelele princiare admiseră în sinul lor instr.-e de coarde şi de suflare acompaniatoare, şi oraşele înfiinţară orchestre, maĭ mult sau maĭ puţin complecte.

Totuşi o muzică pur instr.-ală în acest timp nu există; chĭar bucăţile de dans ĭerau scrise în stilul vocal şi numaĭ facultativ executate de instr.-e. Lăsînd la o parte fanfarele de trompete, numaĭ orga, lăuta şi instr.-ele de coarde şi claviatură, cercară către sfîrşitul sec. 16 un stil propriu lor, şi cu toate aceste numărul instr.-elor uzitate în această epocă ĭe destul de important: instr.-e de arcuş în diferite forme şi dimensiunĭ, formînd familiĭ după modelul vocilor: fluĭere, flaute, cromornĭ, bombarde, tromboniĭ, oboĭe ş. a., asemenea în familiĭ numeroase; apoĭ lăute, teorbe şi chitare, instr.-e de claviatură (clavicord, clavicembal) orga (pozitiv, regal ş. a.).

Apogeul stiluluĭ contrapunctuluĭ vocal pe de o parte şi această aglomeraţiune de agenţĭ sonorĭ pe de altă parte trebuĭau să determine desigur momentul psihologic al uneĭ reforme în artă. Şi în adevăr începutul sec. 17 vedem realizînd în Italia una din reformele capitale ale arteĭ muzicale. Deja teoria basuluĭ continuu ĭera stabilită prin Viadana (1564—1647) şi ilusiunea de a reînoi minunele relatate de vechile fabule ale Grecilor adusese în sec. 16 cromatismul, prin Willaert (1480—1562), şi eleviĭ seĭ. In fine obosiţĭ de stilul penibil torturator al textuluĭ în care se afundau din ce în ce maĭ mult maĭştriĭ madrigalişti, un grup de artişti căutară a crea un stil maĭ simplu, maĭ liber, care să permită poemuluĭ a-şĭ valora drepturile sale. Dacă arta contrapunctistică a maĭştrilor flamanzĭ ĭe caracteristica geniuluĭ muzical al Evuluĭ mediu, monodia, cu acompaniament instr.-al în acorduĭ, ĭe caracteristica geniuluĭ muzical al sec. 17, perioda de reforme, de transiţie între vechĭa artă polifonică şi polifonia modernă. Dorinţa de a reînvia vechĭa tragedie muzicală a Grecilor, conduse grupul maĭştrilor florentinĭ (v.) la creaţiunea opereĭ, în care monodia ĭe aplicată cîntuluĭ dramatic (stilul reprezentativ) şi care prin Monteverde (1567—1643), maĭstrul genial privit ca creatorul arteĭ instrumentaţiuneĭ, şi prin Carissimi (1604—1674) ajunge

deja la o primă periodă de înflorire. Stilul monodic, care-şi valoră mai întăi calităţile în recitativ, alternînd apoi cu cînturi mai mult trăgănate decît melodioase, se desvoltă în curînd în arie (v.) şi duet, forme cari luară o desvoltare artistică mai cu samă prin A. Scarlatti (1659—1725) şi prin şcoala napolitană (v.).

Marea creaţiune italiană avu reflexul ĭeĭ în celelalte ţări muzicale şi deja în sec. 17 vedem opera introdusă în Germania, în Franţa, în Anglia, unde prin maiştri naţionali sau străini se realizează diferite reforme în stil, atît în privinţa formelor vocale cît şi a orchestraţiuneĭ. La articolele respective se pot vedea originele şi progresele realizate de drama muzicală în aceste diferite ţări.

Stilul monodic o dată în favoare, aplicaţiunea luĭ se generalizează şi cantata, duetul, concertul bisericesc luară naştere. Apoi alăturea cu opera, drama lumească, se desvoltă oratoriul, drama religioasă, care creată în Italia nu întîrzie a trece în celelalte ţări, în Germania şi Anglia, unde mai cu samă luă o mare desvoltare.

Contimporan cu desvoltarea opereĭ şi a oratoriuluĭ, muzica instr.-ală pură ajunge la o mare independenţă. Pe cînd pănă în sec. 16 instr.-ele nu ĭerau întrebuinţate de cît pentru acompaniarea vocilor în cor, urmărindu-le cu stricteţă sau executîndu-le riguros partida celor ce lipseau, prin introducerea stiluluĭ monodic, în acompaniarea uneĭ singure vocĭ, instr.-ele ĭau o mai mare independenţă ceĭa ce le permite a-şĭ arăta resursele şi calităţile lor propriĭ. O dată aceste resurse şi calităţĭ cunoscute, ĭera natural a se căuta a le face să valoreze. Instr.-ele începură a *colora*, a orna, a face figurĭ asupra partidelor principale şi astfel luă naştere un stil propriu instr.-al. Acest nou stil, aplicat mai întăĭ dansurilor şi ariilor cu variaţiunĭ, nu întîrzie a apărea în bucăţĭ destinate anume a fi *sunate* pe instr.-e (it.: *sonata*) prin opoziţie cu acele destinate anume a fi *cîntate* de voce (it.: *cantata*). Astfel luară naştere diferite forme apropriate stiluluĭ diferitelor instr.-e, între cari mai cu samă de remarcat sînt *concertul*, (v.) creaţiunea violoniştilor italienĭ, care însă nu întîrzie a se generaliza, şi *suita*, contopirea diferitelor ariĭ de dans într'un tot ciclic.

Sec. 18 ĭe considerat ca perioda de cea mai înaltă înflorire artistică a muziceĭ instr.-ale, perioda maiştrilor clasicĭ. Toate formele secoluluĭ trecut sînt larg desvoltate şi forme nuoĭ create. După avîntul luat mai cu samă prin succesoriĭ lui J. S. Bach (1685—1750), trinitatea clasică Haydn (1732 — 1809)-Mozart (1756 — 1791)-Beethoven (1770 — 1827) creă

în muzica de cameră şi cea sinfonică capo d'opere neîntrecute (v. *Germania*).

Tot în acest secol oratoriul în Anglia prin Händel (1685—1759) şi formele analoage, cantata bisericească şi *Pasiunea* în Germania prin Bach, ajung la cea mai complectă a lor desvoltare.

In schimb pe cînd muzica instr.-ală pură şi drama religioasă merg cu paşi aşa siguri şi repezi pe drumul progresului, opera nu înaintează decît într'un mod penibil, numai în urma unor lupte, cari din punctul de vedere artistic nu au totdeauna ca rezultate numai victorii. Astfel vedem opera în Italia desvoltîndu-se bazată exclusiv pe melodie; acţiunea dramatică şi adevărul expresiunei sînt lăsate pe planul al doilea, cîntul fiind lucrul principal. Deja din a doua jumătate a sec. 17 Italia văzuse uzurpînd în scenă locul predominant secta cîntăreţilor virtuozi (v. *Castrat*), sectă funestă pentru desvoltarea dramei muzicale, care în curînd nu ie altă ceva decît o serie de arii de concert scrise numai în vederea agilităţei vocale ale acestor cîntăreţi. Această degenerare a operei trecu munţii, în Germania şi Franţa, unde găsi însă în acelaşi timp şi resistenţi desesperate cari ajunseră în fine la strigătul de victorie, consacrat către sfîrşitul sec. 18 prin dispariţiunea acestei secte.

Reacţiuni în favoarea respectărei principiilor stabilite de creatorii operei au fost făcute în sec. 18 de italianul Lulli, de francezul Rameau, de germanul Gluck, toţi avînd ca cîmp de luptă Parisul, inima Franţiei. Intr'o altă direcţiune, o reacţiune pentru respectarea acţiunei şi a expresiunei dramatice se realiză în teatrul liric prin admiterea subiectelor vesele şi comice, mai întăi în Italia, în opera bufă prin şcoala napolitană, mişcare care avu reflexele ei în opera comică franceză şi în aşa numitul *Singspiel* german.

Cu sec. 19 importanţa ce se dă în diferitele state ale Europei şi chiar peste mare şi ocean, reprezintaţiunilor şi instituţiunilor artistice, face naturalminte ca producţiunea să crească în proporţiune simţitoare, astfel că fie care din ramurile activităţei muzicale are o frumoasă colecţiune de nume mai mult sau mai puţin ilustre de citat.

Caracteristicele sec. 19 sînt mai întăi apariţiunea şi desvoltarea *romantismului*, în operă prin C. M. de Weber (1786—1826) în Germania, în muzica sinfonică prin Berlioz (1803—1869) în Franţa. Apoi apariţiunea în arena activităţei muzicale a şcolilor de rangul al doilea, a căror caracteristică se bazează mai cu samă pe farmecul ritmic şi melodic

al muziceĭ populare, între care sînt de remarcat maĭ cu samă şcoala rusă, pusă în evidenţă prin Balakireĭ, Glinka, Dargomijski, Ciaĭacovski ş. a. şi acea scandinavă, a căreĭa principalĭ protagonişti sînt N. Gade, Svendsen, Grieg ş. a. In fine lucrarea de purificare a stiluluĭ muziceĭ dramatice în vederile creatorilor acestuĭ stil, întreprinsă în sec. 18 prin Lulli, Rameau şi Gluck, avu în sec. 19 un campion tot pe atît de genial cît şi de energic în R. Wagner (1813—1883) a căruĭ ideĭ reformatoare îşĭ întinseră influenţa nu numaĭ asupra stiluluĭ muziceĭ dramatice a celorlalte şcolĭ, dar chĭar şi asupra muziceĭ instr.-ale pure, care şi ĭea se sileşte din ce în ce maĭ mult a se elibera de jugul formelor, pentru ca astfel fantazia compozitoruluĭ să nu maĭ poată întîmpina nicĭ o pĭedică, sau să nu maĭ aĭbă nicĭ un frîu, aceasta după punctul de videre în care ne punem. Aceste ultime evoluţiunĭ însă, a căror urmărĭ nu se pot cunoaşte, nicĭ prezice, nu maĭ sînt de domeniul istorieĭ ci de acel al criticeĭ şi al polemiceĭ în care spaţiul nu permite a intra.

Istoric v. *Concert, Balet* ş. a.

Istromento (it.)=instrument.

Italia. In urma perioadeĭ romane (v. *Romani*) o profundă obscuritate domneşte asupra istorieĭ muziceĭ în I. un lung şir de secolĭ. Lăsînd la o parte regularea cîntuluĭ bisericesc prin Sf. Ambrosiu din Milan (sec. 4), decadenţa luĭ provocată de abuzurile cîntăreţilor şi restabilirea luĭ în sec. 6 prin papa Gregoriu (v. *Cînt plan*), în afară de scrierile teoretice ale luĭ Guido d'Arezzo (sec. 11) nicĭ un document autentic relativ la muzică nu parveni pînă la noĭ din acele îndepărtate timpurĭ şi tot ceĭa ce trebuĭe să ne mulţumească sînt citaţiunĭ sau ipoteze.

In adevăr ĭe imposibil a admite, considerînd natura superlativ muzicală a italienilor că să fi fost un timp cînd ĭeĭ ar fi neglijat de a cînta, şi aceasta cu atît maĭ mult că atît în ceĭa ce priveşte arta religioasă cît şi cea profană sînt fapte carĭ nu numaĭ întăresc această presupunere, dar carĭ aduc ca o deducţiune logică superioritatea cîntăreţilor şi instr.-iştilor italienĭ din aceĭ secolĭ.

Astfel se citează faptul că deja la sfîrşitul sec. 5 regele Clovis I al Franţieĭ ceru regeluĭ Teodoric al Goţilor să-ĭ trimită din Ravena un *kitared* care să fie în stare a reorganiza arta cîntuluĭ în ţara sa. Tot în acest sec. 5 papa Hilarius (461—468) organiză la Roma prima şcoală sistematică de cîntăreţĭ, şcoală a căreĭa baze pare că ĭerau puse deja din sec. 4 de Sf. Silvestru (papă 314—335). Faĭma acesteĭ şcolĭ romane trece în curînd hotarele

şi împăratul Carol cel mare (742—814) îşĭ trimite cîntăreţiĭ la Roma, pentru a învăţa la sursă arta superioară a cîntăreţilor italienĭ. şi maĭ tîrziu înfiinţează la Metz, la Soissons şi aĭurea şcolĭ după modelul celeĭ romane. Acest exemplu îe urmat de Alfred cel mare al Angliei (849—901) care la 886 înfiinţează la universitatea din Oxford o catedră unde se preda teoria şi practica muziceĭ după principiile şcoaleĭ romane.

Alăturea cu arta religioasă se desvoltă naturalminte şi în Italia ca şi în celelalte ţărĭ arta cînteculuĭ profan acompaniat de instr.-e şi reprezintat prin *Canzone* şi *Cantilene*, unele raportîndu-se la texte cu un subiect grav, altele la texte cu un subiect vesel, gingaş. Contimporanĭ cu primiĭ *trubaduri* sau *truveri* francezĭ, cu *minnesinger*-iĭ germanĭ, l. ne prezintă pe aşa numiţiĭ *cantori a liuto*, cîntăreţĭ acompaniindu-se cu lăuta; dar pe cînd francezii şi germanii îerau maĭ cu samă poeţĭ, neservindu-se de muzică decît pentru a pune maĭ în relief inspiraţiunile lor poetice, şi adese îerau aşa de puţin muzicanţĭ că aveau nevoie de alţiĭ pentru a nota inspiraţiunile lor muzicale (*notatores*), *i cantori a liuto* îerau muzicanţĭ cîntăreţĭ, compozitorĭ în sensul adevarat al cuvîntuluĭ, scriind melodiile lor pe un text datorit unuĭ poet specialist. Faĭmosul Casella, imortalizat de Dante, aparţine acesteĭ categoriĭ de muzicanţĭ.

Un fapt care ne dovedeşte valoarea cîntăreţilor şi instr.-iştilor italienĭ îe că în 1260 celebrul discantist francez Adam de la Halle, „ghebosul de la Arras,“ găsi la Neapole interpreţĭ îndemînateciĭ pentru a reprezinta lucrarea sa *le Jeu de Robin et Marion*, embrionul opereĭ comice moderne.

Maĭ tîrziu, la încoronarea mareluĭ poet Petrarca (1341), la Roma, se citează ca participînd două coruri de cîntăreţĭ şi instr.-iştĭ şi scrierile luĭ Boccacio încă ne dovedesc marea desvoltare a muziceĭ din începutul sec. 14: maĭ toate personajele luĭ cîntă acompaniindu-se cu vr'un instr. Tot îel ne spune cĭ la 1310 s'au executat la Florenţa, de către o societate filarmonică *laudi spirituali*, gen care deja din secolul trecut luase un avînt în l. Ap. Zeno ne spune că prima *Comedie* spirituală s'ar fi reprezintat la Padua în 1245. În 1246 la Roma s'a constituit compania Gonfalonierilor, a cărora misiune îera de a reprezinta în septămîna mare patimele luĭ Hristos. O serie de reprezintaţiunĭ avînd ca subiect *Pasiunea*, ar fi avut loc încă, după Muratori, la Turin, în 1298.

Evoluţiunea cu adevărat istorică a muziceĭ în l. nu începe decît cu sec. 14. În acest

secol apar şi primele noţiunĭ teoretice asupra contrapunctuluĭ aşa zis *alla mente*, practicat maĭ cu samă în capela papală, noţiunĭ formulate de Marchetto din Padua, unul din primiĭ teoricianĭ italienĭ.

Dar maĭ cu samă în ultimiĭ anĭ aĭ Evuluĭ mediu vedem muzica în mare favoare, resunînd în curţile princiare, cu ocaziunea tuturor speciilor de serbărĭ; încoronărĭ, logodne, căsătoriĭ ş. a. servesc ca pretexte pentru diferite măreţe reprezintaţiunĭ teatrale însoţite de muzică pentru numeroase voci şi instr.-e. Către 1480 celebrul teorician Franchino Gaforio (1451—1522) inaugurează la Mantua, la Verona, la Milan, cursurĭ publice de muzică.

Totuşĭ în această primă periodă de desvoltare a polifonieĭ I. nu joacă decît un rol secundar şi ĭea nu întră hotăritor în mişcarea muzicală decît după ce ĭeste iniţiată prin maĭştriĭ flamanzĭ. Superioritatea acestora ĭe proclamată în acest timp de înseşĭ autoriĭ italienĭ: „Aceştia, (flamanziĭ) zice Guiciardini (1567), sînt adevăraţiĭ maĭştri aĭ muziceĭ; ĭeĭ au restaurat-o şi condus-o la perfecţiune. La ĭeĭ acest gen de talent ĭe astfel înăscut că toţĭ, barbaţĭ şi femeĭ, cîntă din natură în măsură cu foarte frumoasă graţie şi melodie. Maĭ mult încă, adăugînd arta natureĭ, ĭeĭ au inventat aceste minunate armoniĭ de vocĭ şi inst.-e. Astfel muzicanţiĭ din această naţie sînt foarte căutaţĭ de toate curţile creştinătăţeĭ".

Şi în adevăr ceĭ maĭ preţuiţĭ maĭştri de capelă şi muzicanţĭ aĭ curţilor princiare italiene din acel timp sînt flamanzĭ, şi tot flamanzĭ, sau cel puţin ultramontanĭ, sînt principaliĭ fundatorĭ aĭ diferitelor şcolĭ italiene: Tinctor (1446 — 1511) Ycaert (către 1480) la Neapole, Willaert (1480—1563), Ciprian de Rore (1516—1563) la Veneţia, Goudimel (1510—1572) la Roma.

Dacă însă I. întră cea din urmă în mişcarea muzicală care determină punctul de trecere în Evul modern al muzĭceĭ, nu ĭe maĭ puţin adevărat că eleviĭ deveniră în curînd maĭştri, şi chĭar superiorĭ maĭştrilor lor. Astfel vedem urmînd savanţilor contrapunctiştĭ flamanzĭ o serie numeroasă de maĭştri italienĭ nu maĭ puţin iluştri: Alfonso della Viola (1508—1570), Const. Festa (1490—1545), Corteccia († 1571), Animuccia († 1571), Vinc. Galileu (1533 — 1600), tatăl mareluĭ Galileu, muzicant tot atît de instruit în practica cît şi în teoria arteĭ, Const. Porta (1530—1601), Zarlino (1519—1590), fondatorul regulelor armonieĭ moderne (*Instituzioni armonici*, 1558), Orazio Vecchi (1551—1605), maĭstrul madrigalist prin excelenţă, G. M. Nanini (1540—

1607), Cl. Merulo (1533—1604), celebrul organist, Al. Striggio (1535—încep. sec. 17), unul din primiĭ adepţĭ aĭ muziceĭ descriptive, Gastoldi (1556—1622) ş. a. în aşteptarea faĭmoaseĭ pleĭade florentine care realiză minunata reformă din începutul sec. 17. Toate aceste nume însă sînt eclipsate prin strălucirea incomparabilă a mareluĭ Palestrina (1514—1594), care marchează hotărît momentul în care I. ĭea direcţiunea mişcăreĭ muzicale şi vechiĭ elevĭ devin la rîndul lor maĭştri, la a căror şcoală vin să se supuie, cel puţin pentru un timp, toate celelalte ţărĭ muzicale.

Sub pana ilustruluĭ maĭstru roman arta contrapunctuluĭ ĭea o nobleţă şi o simplicitate necunoscută vechilor maĭştri flamanzĭ, şi atinge apogeul seu. *Stabat mater*, mesa papeĭ Marcel, motetele *Vinea mea*. *Oliveti*, *Adoramus te* şi atîtea altele sînt adevărate capo d'opere, modele de puritatea stiluluĭ şi înălţimea concepţiuneĭ. Muzica luĭ Palestrina face asupra noastră cu atît maĭ mult efect, cu cît, venită în perioda de fermentaţiune a tonalităţilor, ne prezintă un amestec de tonalităţĭ moderne introduse între cele vechĭ, amestec care nu poate fi de decît plăcut nouă, modernilor, cari găsim atîta farmec în întroducerea pe lîngă tonalităţile moderne de fragmente aparţinînd tonalităţilor vechĭ.

Culmea atinsă de Palestrina însă nu putea fi susţinută de eleviĭ şi urmaşiĭ luĭ, deşi mulţĭ contrapunctişti emeriţĭ; ĭe ceĭa ce determină maĭ bine succesul reformeĭ florentine ce urmează.

Pe cînd în Germania şi în Ţările de jos reforma religioasă dădu o vie impulsiune muziceĭ laice, prin adoptarea la serviciul cultuluĭ a imnelor în limba poporuluĭ, cîntate pe melodiĭ populare, sau în genul acestora, prelucrate de artă (v. *Coral*), în I., ţară prin excelenţă credincioasă vechilor tradiţiunĭ religioase, se realizează o mişcare muzicală în afară de biserică, avînd un caracter cu totul lumesc, mişcare care luă naştere departe de sinul poporuluĭ, în saloanele claselor aristocratice amatoare de artă şi literatură.

Deja din prima jumătate a sec. 16 se manifestase un gust pronunţat pentru compoziţiunile polifonice scrise pe un text profan, gust care nu face decît a progresa cu cît înaintăm în a doua jumătate a acestuĭ secol. Unirea intimă a poezieĭ şi a muziceĭ, care constituĭe esenţa muziceĭ vocale, nu putea însă găsi realizare în bizarele compoziţiunĭ ale vechilor contrapunctiştĭ, cari amalgamau imne liturgice cu refrene populare şi cu vocalize, şi le prezintau sub formele cele maĭ extravagante, în cari orĭ ce text devenea de necunoscut,

complect înăduşit prin artificiile stiluluĭ fugat sau prin bogăţiile melismelor. Aplicarea arteĭ polifonice la texte exclusiv în limba uzuală, deschise compozitorilor orizonte nuoĭ în cîmpul expresiuneĭ poetice. Luca Marenzio (1550—1599), Gesualdo, prinţ de Venosa (a doua jum. a sec. 16), Orazio Vecchi, marele Palestrina, ş. a. atinseră în madrigalele şi *canzone*-le lor polifonice culmea permisă vechĭuluĭ stil contrapunctic. Cînd însă această periodă de geniĭ puternice trecu, ĭubitoriĭ de arte, doritorĭ a uneĭ renaşterĭ în sensul antichităţeĭ grece, începură a observa că aceste grupărĭ a patru sau cincĭ persoane cu caetul în mînă, împrejurul uneĭ mese întonînd maĭ mult sau maĭ puţin penibil aceste produse uĭmitoare ale calcululuĭ armonic, dar a căror cuvinte şi ideĭ poetice dispăreau sub luxul imitaţiunilor, ĭerau departe de arta vechilor Grecĭ, cari trecîndu-şĭ lira din mînă 'n mînă îşĭ realizau un acompaniament discret voceĭ lor, căreĭa îĭ ĭera posibil astfel a reda în toată puritatea sa tot farmecul poetic ce textul cuprindea. Această privire plină de regret către trecut, aduse în favoare monodia acompaniată de un instr. şi arta cîntuluĭ acompaniat de lăută, sau de altul analog, devine unul din talentele obligate ale omuluĭ bine-crescut şi ĭe practicată în I., ca şi în celelalte ţărĭ, de capetele încoronate, de nobilĭ, de maĭ mariĭ timpuluĭ, de literaţiĭ şi de pictoriĭ celebri. Melodiile ce se executau afectau diferite forme şi purtau numele de *ballata*, *villanella*, *Serenata*, *cantilena*, *frotolla* ş. a, Principalul interes al acestor producţiunĭ ĭe maĭ cu samă în formele acompaniamentuluĭ instr.-al, care deşi notat în tablatură de lăută, nu prezintă nicĭ o greutate serioază transcripţiuneĭ; aceste forme de acompaniament, adese foarte originale, ne dau o ideĭe foarte avantajoasă de starea la care parvenise arta execuţiuneĭ instr.-ale.

Această desvoltare a muziceĭ monodice profane hotărăşte separaţiunea diferitelor ţărĭ în şcolĭ speciale. In sec. 15 şi 16 muzica nu are o naţionalitate pronunţată; toţĭ maĭştriĭ fie francezĭ, germanĭ, englezĭ, spaniolĭ sau italienĭ, par a scrie în acelaşĭ stil. avînd un grad maĭ mare sau maĭ mic de perfecţiune, dar fără a prezinta caractere speciale, care să-ĭ poată clasa după ţărĭ sau după şcolĭ. Numaĭ influenţa monodieĭ realiză revoluţiunea muzicală din pragul sec. 17 şi aduce formarea în diferitele ţărĭ a cîte o şcoală indigenă, bazată pe tradiţiunile naţionale, pe moravurĭ, pe aptitudinele melodice şi ritmice ale limbeĭ, pe gustul poporuluĭ.

Cu sfîrşitul sec. 16 decĭ începe istoria adevarateĭ muzicĭ

italiene şi din acel timp până în mijlocul sec. 18, adică aproape doĭ secolĭ, muzica italiană se desvoltă urmînd cursul seu natural, fără a primi nicĭ o influenţă apreciabilă venită de peste hotare.

Această lungă epocă a evoluţiuneĭ muziceĭ italiene poate fi împărţită în treĭ periode bine deosebite, caracterizate fie care prin cîte un eveniment de mare importanţă pentru istoria arteĭ. Această diviziune ĭe bazată în special pe muzica profană, şi maĭ cu samă pe cea destinată teatruluĭ, gen a căruĭa strălucire eclipsă în adevăr toate celelalte genurĭ de manifestaţiunĭ muzicale în I.; denumirea acestor periode prin şcolĭ speciale nu implică dispariţiunea celorlalte şcolĭ, ci pur şi simplu că în acea periodă şcoala respectivă reprezintă cea maĭ înaltă desvoltare a arteĭ muzicale în peninsulă.

Intre 1580 şi 1630 ĭea loc prima dintre aceste periode, a şcoaleĭ *florentine*, a originiĭ arteĭ moderne, caracterizată prin creaţiunea drameĭ muzicale.

In toate timpurile şi la toate popoarele ajunse la un oare care grad de civilizaţiune, găsim teatrul combinat cu muzică într'o stare maĭ mult sau maĭ puţin embrionară. Lăsînd la o parte antichitatea greacă, care nu putea admite poemul scenic lipsit de elementul muzical (v. *Tragedie*), Evul mediu ne prezintă deja în sec. 13 alăturea cu drama liturgică a companiată de muzică, pastorala profană în care dialogul vorbit ĭe întreţăĭat de cîntece în gustul popular. In aceste două genurĭ, muzica luă din ce în ce o maĭ mare importanţă.

In biserică dramele religioase sînt maĭ în total însoţite de muzică; la 1540 San Filippo Neri fondă la Roma congregaţiunea Oratoriuluĭ şi G. Animuccia († 1571) puse bazele genuluĭ devenit în urmă celebru sub numele de *Oratoriu* (v.) format din *laudi*, adică din imne scrise în maĭ multe voci.

Renaşterea teatruluĭ profan accentuă şi maĭ puternic tendinţele de asociaţiune ale teatruluĭ cu muzica; cîntecele în comediĭ, corurile în tragediĭ, ĭeau din ce în ce maĭ mult loc şi se citează titlurile a maĭ multor din aceste producţiunĭ cu muzica de Alt. della Viola, de organistul Cl. Merulo, de Orazio Vecchi ş. a. Muzica acestor piese însă nu consta decît din bucăţĭ scrise în stilul madrigalesc, al contrapunctiştilor, stil propriu corurilor şi până la un punct scenelor de mare ansamblu, dar care nu-şĭ puteă găsi locul în celelalte situaţiunĭ scenice. Astfel sînt considerate astăzĭ ca inexplicabile elucubraţiunĭ piese ca *Amfiparnasso* (1594) de Or. Vecchi, compozitor de valoare, ceĭa ce totuşĭ nu l'a împiedecat de a trata

situaţiunile acesteĭ piese monologurĭ, dialogurĭ, ansamblurĭ sau corurĭ, fără exepţiune în madrigale pentru 5 vocĭ. Ar fi de necrezut, dacă această piesă nu ar fi parvenit în întregime până la noĭ.

Către sfîrşitul sec. 16 I. ĭera un puternic focar de cultură artistică şi literară: fie care oraş poseda o specie de club artistic-literar, sau cel puţin ceĭ maĭ iluştri patricianĭ ţineau la onoarea de a întruni în palaturile lor academiĭ de artiştĭ şi poeţĭ, în cari diferite chestiunĭ ĭerau propuse, combătute, discutate, încercate. O astfel de academie se întrunea la Florenţa sub numele de *Camerata* în casa luĭ Giovani de Bardi, conte de Vernio, nume ce trebuĭe să remăĭe nesters din analele muzicale, casa luĭ putînd fi considerată ca leagănul arteĭ moderne. Pe lîngă contele de Vernio, la aceste întruniri luau parte Vinc. Galileu; Girolamo Mei, adversar al luĭ Zarlino şi autor a maĭ multor opurĭ relative la muzica celor vechĭ; poetul Ott. Rinuccini; Iac. Corsi, gentilom florentin, şi compozitor de valoare; cîntăreaţa Vit. Archilei, ş. a.; dar sufletul muzical al acestor întruniri ĭera maĭ cu samă întrupat în treĭ muzicanţi de profesiune: Emilio del Cavalieri (1550—1600), Iac. Peri (1560—1625) şi Giulio Caccini (1545—1620), acest din urmă secundat de soţia şi două fiice ale sale, toate treĭ cîntăreţe.

Ostilitatea acestuĭ cenaclu pentru combinaţiunile savante ale vechĭuluĭ stil contrapunctic, uzitat în madrigale, iscă luĭ Caccini ideĭa unuĭ nou gen de cînt, în care să fie oare cum posibil «a vorbi în muzică». Stilul acestuĭ nou gen, a căruĭ principiĭ le expune ĭel în prefaţa colecţiuneĭ sale *Nuove musiche* (1602), nu ĭera altă ceva decît apropriarea expresiuneĭ muzicale sentimentelor cuprinse în text, în monodie cu un discret acompaniament instr.-al. Madrigalele şi celelalte bucăţĭ scrise de ĭel pentru o singură voce întîmpinară un succes enorm nu numaĭ în Florenţa, dar şi la Roma şi în curînd se respîndiră în toată peninsula. Mulţimea colecţiunilor de ariĭ apărute în începutul sec. 17 ne dovedeşte favoarea repede de care se bucură noul stil recitativ. In urma colecţiuneĭ luĭ Caccini vedem apărînd succesiv acele ale luĭ Sigismundo d'India (1609), I. Peri (1610), Raf. Rontani (1614) Gagliano (1615), D. Belli (1616), F. Vitali (1617) ş. a. Dar maĭ cu samă aplicarea monodieĭ la cîntul scenic determină începutul reformeĭ muzicale şi tot din *Camerata* luĭ Bardi plecă semnalul. Nu se ştie nimic despre muzica scrisă de Cavalieri pentru o comedie reprezintată în 1588 cu ocazia serbărilor nupţiale ale luĭ Ferdinand I; precum nicĭ des-

pre *il Satiro* (1590) şi *la Disperazione di Fileno* tot de Cavalieri şi despre *il Combatimento d'Apolline col Serpente* (1589) de Caccini; dar în 1597 se reprezintă la Florenţa opera *Dafne*, de poetul Rinuccini, cu muzica de Iac. Peri, în stil monodic recitativ. Această producţiune plăcu într'atîta că a fost reprezintată de mai multe ori, atît la Florenţa, cît şi în alte oraşe. Incurajaţi de succesul acestei prime încercări, Rinuccini şi Peri întreprinseră o nouă lucrare, şi la 6 Oct. 1600 se reprezintă opera *Euridice*, la palatul Pitti, cu ocaziunea nunţei Marieĭ de Medicis cu Enric IV regele Franţieĭ. Peste cîteva zile se reprezintă încă *il Ratto di Cefale*, dramă în 5 acte, de poetul genovez Cabrera cu muzica de Caccini. Sînt primele începuturi ale opereĭ moderne.

Tot acest an 1600 aduse un alt eveniment muzical de mare importanţă: aplicarea nouluĭ stil la un subiect religios: *Rappresentazione dell'anima e del corpo*, de Cavalieri, primul *oratoriu* propriu zis, reprezintat la *Chiesa nuova* din Roma.

Dificultăţile de montare a acestuĭ nou gen de producţiuni fac că aniĭ următorĭ nu ne mai prezintă nimic nou. Abia în 1607, nouĭ festivităţi organizate la Mantua aduc pe arena artistica magistrala figură a luĭ Cl. Monteverde (1567—1643), maĭstrul genial care consacră prin scrierile sale toate inovaţiunile de stil ce cu timiditate numaĭ fusese indicate de predecesorĭ sau de contimporanĭ. Astfel nu trebuĭe să ne mĭere faptul că luĭ i se atribuĭe nimic maĭ puţin decît stabilirea tonalităţilor moderne (v. *Armonie*) şi că ĭel ĭe considerat ca creatorul arteĭ instr.-aţiuneĭ. Partiţiunea sa *Orfeo* (1607) denotă deja un adevărat progres asupra predecesorilor seĭ, progres care n'a făcut decît a se accentua dacă judecăm după celebrul *lamento*, singura bucată parvenită până la noĭ din opera sa *Ariana* (1608) considerată de contimporanĭ drept capodopera sa. In aceste nouĭ producţiunĭ nu maĭ ĭe chestiune de a reînvia vechĭea tragedie greacă în simplicitatea sa; elementul muzical, corurile, ariile de dans, orchestra, ĭau o importanţă considerabilă. Din nefericire după aceste producţiunĭ ale luĭ Monteverde, timp de vr'o 15 anĭ nu maĭ găsim decît titlurile şi une orĭ libretele operilor reprezintate. Ultimele producţiunĭ ale acesteĭ periode florentine, cari au parvenit până la noĭ şi permit a urmări mişcarea ascendentă a muziceĭ italiene sînt: *la Liberazione di Ruggiero* (1624) de Francisca fiica celebruluĭ Caccini; *Erminia sul Giordans* (1625) de Michel'angelo Rossi, şi *la Catena d'Adone* (1626) de Dom. Mazzocchi (1590—1657), in-

ventatorul semnelor şi . In general aceste partiţiunĭ determină regulate stadiĭ spre progres; maĭ cu samă recitativul tinde din ce în ce a se elibera de apucăturele sale psalmodice apropiindu-se cu atît maĭ mult de o bună declamaţiune şi prezintînd adesc excelente intenţiunĭ scenice.

In fine anul 1634 aduce celebra operă *San Alessio* cu muzica de St. Landi (1590—1655). Deşi libretul acesteĭ opere, de cardinalul Barberini, îe de o rară extravaganţă, întrunind apariţiunĭ supranaturale de îngerĭ, demonĭ şi sfinţĭ, cu scene de cel maĭ jos comic, nu se poate refuza totuşĭ muziceĭ acesteĭ opere o sinceră consideraţiune. Maĭ cu samă în partea instr.-ală Landi trecu secolul seu, şi această nu prin mulţimea instr.-elor, în ceĭa ce predecesoriĭ seĭ nu-ĭ cedau, dar prin întrebuinţarea şi conducerea lor, prin apropriarea lor la momentele oportune. In *San Alessio* vedem deja o uvertură cu un *Adagio* hotărît separat de *Allegro* printr'un repaus pe dominantă bine determinat. Astfel, această operă încheĭe cu onoare, cel puţin în privinţa muziceĭ, perioda florentină.

Către acest timp un nou evenimeut determină un puternic avînt şi o nouă direcţiune acestor producţiunĭ teatrale muzicale. Ie inaugurarea la Veneţia, în 1637, a teatruluĭ *San Cassiano*, prima sală de teatru destinată publiculuĭ plătitor pentru muzică. Această inaugurare se face cu opera *Andromeda* de Manelli (1600 — 1670) şi din acest moment Veneţia luă privilegiul reprezintaţiunilor lirice şi şcoala veneţiană împărţi cu cea romană sceptrul supremaţieĭ muzicale în tot restul sec. 17, formînd astfel perioda *romano-veneţiană*. Ceĭ maĭ renumiţĭ maĭştri din această periodă sînt: Ben. Ferrari (1597 — 1681), L. Rossi (1590 — mijl. sec. 17), Cavalli (1600—1676) autorul, între altele, a opereĭ *Serse*, una din primele opere reprezintate în Franţa (v.). F. Manelli deja citat, M. A. Cesti (1620 — 1669), Bontempi (1624—1705), Legrenzi (1625—1690), Freschi (1640—1690). Aldovrandini (1665—1711) ş. a. In fruntea acestuĭ grup însă primul rang îl ţinu Carissimi (1604—1674), care totuşĭ străluci maĭ cu samă în muzica bisericească.

Deja din a doua jumătate a sec. 17 însă opera pĭerde din ce în ce maĭ mult caracterul seu de tragedie lirică; *Aria* (v.) luase o astfel de desvoltare şi se împlîntase astfel în gustul publiculuĭ că în curînd opera nu maĭ îe altă ceva decît o serie de ariĭ şi rulade. Această nouă fază a evoluţiuneĭ opereĭ aduce în I. supremaţia şcoaleĭ napolitane, o nouă

periodă, *napolitană*, caracterizată prin aparițiunea cîntăreților virtuozi, cari punînd totul în operă pe planul al doilea, numaĭ agilitatea miraculoasă a voceĭ lor să poată eși în vază, parcurg lumea cu o muzică proprie acesteĭ întrebuințăriĭ, o muzică din ce în ce de o cal tate maĭ inferioară, deși adese iscălită de nume aparținînd la valoroși compozitoriĭ. Sec. 18 ĭe un period de degenerare constantă și progresivă a drameĭ muzicale italiene și ceĭ maĭ iluștri maĭștri nu reușesc a resista curentuluĭ. Supremația școaleĭ napolitane, inaugurată prin Al. Scarlatti (1659—1725) ĭe menținută prin nepotul acestuĭa, Dom. Scarlatti (1685—1757) și prin contimporaniĭ lor: Porpora (1686—1766), Leo (1694—1746), L. Vinci (1690—1732), Pergolesi (1710—1736), Jomelli (1714—1774), Anfossi (1727—1797), Sarti (1729—1802) ș. a. Cu sutele se numără titlurile operilor ce au produs aceștĭ maĭștri în acest period de supremație a școaleĭ napolitane. Subiectele sînt istovite, și adese un acelașĭ libret servește la nenumărațĭ compozitoriĭ. Aceste opere însă sînt imediat uĭtate, adese pănă și numele lor, de îndată ce virtuoziĭ nu maĭ catadicsesc a le interpreta. Starea lucrurilor se agravează cu cît înaintăm în sec. 18. Operile nu maĭ sînt de cît o specie de canva, formată din scheleturile formulelor de cadență, pe care virtuoziĭ brodează cele maĭ extravagante trăsăturĭ de agilitate vocală. Cororile, bucățile de ansamblu, sînt lucrurĭ cu totul secundare, pe care nimene nu le ascultă și cari cele maĭ de multe orĭ nu valorează osteneala de a fi ascultate. Maĭ mult încă, aceștĭ virtuozĭ cîntăreți, suveranĭ a tot puternicĭ în ale sceneĭ lirice italiene, introduc fără scrupul în partițiunile maĭștrilor, ariĭ confecționate de ĭeĭ, în care se văd adevărate curse de agilitate între vocea omenească și un instr. din orchestră, un flaut, o trompetă! Ieĭ adoptau o colecțiune de cîteva de aceste ariĭ, bune pentru orĭ ce eventualitate și cu acest bagaj (v. *Caressimale*) parcurgeau lumea secerînd aplauzele diletanților buĭmăciți de strălucirea acestor rachete vocale ce le orbeau ochiĭ și le amorțeau rațiunea.

Se înțălege că în aceste condițiunĭ nu maĭ putea fi vorbă de puterea expresivă a muzicieĭ în drama lirică și că aceste platitudinĭ ce se reprezintau sub titlul de opere ĭerau departe ca pămîntul de cer de visul primilor inițiatorĭ aĭ genuluĭ. Ie cu adevărat de necrezut starea miserabilă în care se găsea gustul diletanților italienĭ din acele timpurĭ, stare descrisă cu un neîntrecut spirit sarcastic de Ben. Marcello în broșura sa *il Teatro alla*

moda (1620). Totuşi ĭe de mĭerare slăbiciunea, adese nulitatea acestor producţiunĭ teatrale ale maĭştrilor italienĭ din mijlocul sec. 18 cînd vedem puterea geniuluĭ creator ce desfăşură ĭeĭ în muzica bisericească sau în alte genurĭ de manifestaţiunĭ muzicale.

Astfel muzica religioasă o vedem strălucind de o frumoasă splendoare în tot timpul sec. 16 şi 17 prin Nanini (1540—1607), F. Anerio (1560—1618), Allegri (1560 — 1652), Or. Benevoli (1602 — 1672) ş. a. maiştri, d e m n ĭ contimporanĭ sau urmaşĭ aĭ mareluĭ Palestrina. O r a t o r i u l şi psalmiĭ în muzică ating o frumoasă stare de perfecţiune prin Al. Scarlatti (1659—1725), Stradella (1645—1681), şi maĭ cu samă prin Ben. Marcello (1686—1739) maĭstrul veneţian care tot scriind sublimiĭ psalmĭ ce l'au făcut nemuritor, a ştiut să bicĭuĭască aşa de simţitor moravurile teatrale ale timpuluĭ. Aceştĭ maĭştri căutînd a uni artificiile savante ale contrapunctuluĭ cu graţia în melodie şi cu puterea de expresiune, creară capodopere neperitoare în acest gen. Legrenzi (1625—1690), Durante (1684—1755), Leo (1694 — 1746), Pergolese (1710—1736) merseră pe urma lor; dar prin Jomelli (1714 — 1774) stilul teatral năvăleşte în biserică, cu ariele şi vocalizele luĭ, şi în curînd nu se maĭ poate face nicĭ o deosebire de stil între producţiunile teatrale şi cele religioase ale luĭ Guglielmi (1727—1804), Sacchini (1734—1786) P a e s i e l l o (1741—1816), Piccini (1728 — 1800), Zingarelli (1752—1837), Cimarosa (1749—1801).

În timp însă ce opera *seria* şi muzica bisericească lunec mînă 'n mînă pe acest povîrniş prăpastios, din care nu sînt oprite decît de influenţa cĭtorva maĭştri străinĭ, un nou gen apare, gen în care I. ţinu mult timp primul rang: ĭe *opera buffa*. Deja în vechile partiţiunĭ ale luĭ Landi (1590—1655), Bontempi (1624—1705), se găsesc scene comice, dar numaĭ în sec. 18, graţie decadenţeĭ genuluĭ de opera *seria*, care devenise un simplu concert în care ariile se succedau fără nicĭ o legătură, noul gen a fost sistematizat, căutînd a întruni în jurul uneĭ acţiunĭ teatrale de un subiect comic, toate calităţile muzicale alungate din rivala sa: graţie în melodie, invenţiune şi bogăţie în instr.-aţie, spirit în expresiune, varietate în vocĭ, un interes constant în totul. Unul din ceĭ întăĭ maĭştri cari dădură avînt opereĭ bufe, a fost Pergolese, prin *Serva padrona* (1731) care maĭ tîrziu servi de model opereĭ comice franceze (v. *Franţa*). Din nefericire moartea luĭ prematură îl împĭedecă de a-şĭ desvolta minunatele c a l i t ă ţ ĭ prezise în acest mic cap de

operă. Maiştriĭ şcoaleĭ napolitane însă continuară drumul deschis de ĭel şi în opera bufă se ilustrară succesiv: Rinaldo di Capua (1715—1780), Ciampi (1719—1773) Latilla (1713—1789), Logroscino (1700—1763), inventatorul mareluĭ final din actul I, formă remasă clasică până în mijlocul sec. nostru, Guglielmi (1727—1804) Traeta (1727—1779). Cu sfirşitul sec. 18 numărul celor ce se ilustrează în acest gen devine din ce în ce maĭ mare, şi ĭe de ajuns a cita nume ca Piccini (1728—1800), Sarti 1729—1802), Sacchini (1734—1786), Paesiello, Zingarelli, Salieri (1750—1825) şi cel maĭ celebru dintre toţĭ, Dom. Cimarosa (1749—1801) al căruĭ *Matrimonio segreto* procură şi azĭ delicioase momente publiculuĭ ĭubitor de spectacole vesele.

Incepînd însă de pe la 1760 era vechilor şcolĭ italiene ĭe terminată şi I. se amestecă în curentul muzical al celorlalte naţiunĭ. Ceĭ maĭ bunĭ compozitorĭ aĭ ĭeĭ încep a căuta succese pe scenele străine, şi în producţiunile lor ĭe bine simţită influenţa maiştrilor străinĭ, maĭ cu samă a luĭ Gluck şi Mozart. Cu acest timp începe pentru I. o periodă cosmopolită, care, inaugurată prin Piccini şi Sacchini şi a căror ceĭ maĭ iluştri reprezintanţĭ au fost Rossini şi Spontini, se continuă până în epoca contimporană.

Această perigrinaţiune a maiştrilor italienĭ însă, a fost departe de a fi defavorabilă şcoaleĭ italiene. Cu sfirşitul sec. 18 cîntăreţiĭ încep a pĭerde din aroganta lor tĭranie, şi compozitoriĭ a relua un loc ce nu ar fi trebuit să părăsească. Cimarosa şi maĭ cu samă Rossini dau loviturele de graţie cîntăreţilor castraţĭ. I. prezintînd totdeauna un mare debuşeu producţiunilor teatrale muzicale, prin nenumăratele sale de spectacol ce se găsesc până în cele maĭ micĭ oraşe, a dat naturalminte ocaziune la o mare cantitate de opere şi ne prezintă un mare număr de nume ce s'au ilustrat maĭ mult sau maĭ puţin în acest gen. Ar fi imposibil a trece în revistă acest mare număr de compozitorĭ şi maĭ cu samă nesfirşitul număr al producţiunilor lor. Ceĭ maĭ principalĭ dintre aceĭ ce au ilustrat scenele italiene în sfirşitul sec. 18 şi începutul sec. 19 sînt: F. Basilli (1760—1850), Fioravanti (1769—1837) Asioli (1769—1832), Farinelli (1769—1836), C. Coccia (1782—1873), P. Generali (1783—1832), N. Vacaj (1790—1848), M. Caraffa (1787—1872) ş. a.

Dar toţĭ aceştĭ maĭştri dispar în faţa succesuluĭ universal obţinut în prima jumătate a sec. 19 de trinitatea Rossini—Donizetti—Bellini.

Această periodă de strălucire a şcoaleĭ moderne italiene, a fost deschisă prin Rossini (1792

— 1868), care repede ştiu să cucerească sufragiul diletanţilor prin graţia melodiilor sale, prin spiritul energic ce respirau la fie care moment producţiunile sale. Trecut în Franţa, unde sub influeţa şcoaleĭ franceze îşĭ modifică stilul, nu întîmpină succese maĭ micĭ, cari ajunseră apogeul prin *Guillaume Tell* (1829), ultima sa partiţiune teatrală: avu bunul simţ a şti să se oprească chĭar înainte de timp! Dar deja de la *Semiramis* (1823) diletanţiĭ începuseră a-l numi *il tedesco* (=germanul), reproşîndu-ĭ prin aceasta (cĭne-ar crede-o astăzĭ?) apucăturele sale prea savante, stilul seu prea complicat! Astfel gingaşul şi dulcele stil al luĭ Bellini (1801—1835) veni ca un adevărat Mesia liberator pentru adoratoriĭ exclusivi aĭ farmeculuĭ melodic, şi între altele *Sonnambula* (1831) şi maĭ cu samă *Norma* (1831) întîmpinară succese entusiaste orĭ pe unde apărură. Totuşĭ astăzĭ remînem uĭmiţĭ în faţa contrastuluĭ ce se vede în partiţiunile acestuĭ maĭstru între bogaţia melodică şi sărăcia, meschinăria chiar a armonieĭ şi a acompaniamentuluĭ orchestral.

Între aceştĭ doĭ maĭştri, Donizetti (1797—1848), dotat de o mare bogăţie în melodie şi de siguranţa mîneĭ în conducerea vocilor şi a orchestreĭ, nu putea decît împărţi cu ĭeĭ entusiasmul lumeĭ muzicale. Acest maĭstru ne prezintă un exemplu frapant de diferinţa enormă de stil ce poate produce fericita dispoziţiune a inspiraţiuneĭ şi graba producţiuneĭ. Între cele peste 30 de partiţiunĭ ale sale, atît tragice (*Lucia de Lamermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Favorita* ş. a.) cît şi comice (*l'Elisire d'amore*, *Don Pasquale* ş. a.) nu ĭe una care să nu conţie paginĭ de adevărată valoare artistică, şi nu ĭe una a căruĭ merit să nu fie ştirbat prin paginĭ de o neînţeleasă slăbiciune.

Alăturĭ cu numele acestor maĭştri, cari personifică în ĭeĭ geniul muzical italian din prima jumătate a sec. 19, trebuĭe a aminti pe acele de Spontini (1774—1851) şi Cherubini (1760—1842), compozitorĭ de prima ordine, ambiĭ savanţĭ şi profunzĭ armoniştĭ, abilĭ maniatorĭ aĭ orchestreĭ, dar a căror activitate muzicală s'a petrecut în afară de I., unde influenţa lor n'a străbătut.

Ar fi imposibil a cita nenumăraţiĭ maĭştri, cari tot fiind maĭ mult sau maĭ puţin imitatorĭ aĭ acestor treĭ geniĭ, se bucurară de favoarea contimporanilor lor. Între aceştia maĭ cu samă s'au deosebit Ant. Coppola (1793—1877), G. Paccini (1796—1867) şi Sav. Mercadante (1797—1870).

Am mers maĭ pănă în perioda contimporană ocupîndu-ne aproape exclusiv de muzica dramatică. Aceasta din cauză că

mai tot geniul muzical italian se concentrează în acest cîmp de acţiune. Evident însă că, paralel cu desvoltarea operei luară o desvoltare şi arta instr.-ală şi mai cu samă arta cîntului.

Natura, ajutată de climă, înzestră pe italieni cu voci excepţional proprii pentru arta cîntului. Religiunea, a căreia inimă a fost Roma, apelînd la cînt pentru a mări splendoarea cultului, aduse înfiinţarea celor întăi şcoli de muzică vocală. Mai tîrziu caritatea creştină, împinsă poate şi de interes, înfiinţă altele, cari se transformară în conservatoarele moderne, b o g a t e pepiniere de cîntăreţi. Cu creaţiunea dramei lirice, în arta cîntului primul loc îl ţinea expresiunea dramatică, calitate prin care mai cu samă străluciră primii cîntăreţi ce au ilustrat I.: Caccini cu soţia şi fiicele sale Francisca şi Septimia, Vittoria Archilei, Cat. Martinelli, Zazarino, s. a. (v. *Cînt*). Această predominire a expresiunei în cînt dură în tot timpul periodei florentine şi chiar în cea romano-veneţiană; cu apariţiunea castraţilor însă, caracteristica periodei napolitane, expresiunea trece în al doilea plan, agilitatea vocală ie totul şi arta aşa zisului *bel canto* ie dusă la apogeu (v. *Castrat*). Dar dacă această periodă ie un apogeu în privinţa neîntrecutei agilităţi vocale, în fond vocea pierde teren, căci mai întăi basul, apoi tenorul şi vocile grave femeieşte sînt alungate din operă, şi nu găsesc refugiu decît în genul secundar de operă bufă; corurile asemenea dispar aproape cu totul şi nu-şi găsesc loc decît în biserici, unde adese sînt eclipsate prin strălucirea soliştilor sopraní: femei sau mai cu samă castraţi. Virtuozii italieni cutrieră lumea şi rîdică entusiasmul dilettanţilor provocînd adese lupte de partizani. Astfel au remas celebre resboaiele de diletanţi iscate la Londra mai întăi prin rivalităţile cîntăreţelor Faustina Bordoni (1692—1763) şi Francisca Sandoni zisă *la Cuzzoni* (1700—1770) şi apoi reînviat mai tîrziu prin *la Mara* (1749—1833) şi *la T o d i* (1753—1833). Alături cu aceste stele neîntrecute au strălucit încă pe diferitele scene, între nenumărate altele, cîntăreţele: Gabrielli (1730 — 1769), Ciampi (1773—1822) Grassini (1773 — 1850), C a t a l a n i (1779—1849). La articolele *cînt* şi *castrat* se pot încă vedea nume de cîntăreţi şi cîntăreţe italieni din această periodă. Cu sfîrşitul sec. 18 şi mai cu samă în începutul sec. 19 apare în urma vechilor castraţi o frumoasă pleiadă de cîntăreţi, tenori şi başi cari ilustrează perioda Rossini-Donizetti-Bellini: tenorii Nozzari (1775 — 1823), Rubini (1795—1854), Dom. Ronconi (1772—1839), Tacchinardi (1772—1859), Mario (1810—

1883), basiĭ Lablache (1794—1858), Pellegrini (1774—1832), Tamburini (1800—1876), G. Ronconi (1810—1873) Graziani (1829—1884) ş. a. demniĭ partenariĭ aĭ cîntăreţelor Pasta (1798—1865), Frezzolini (1819—1884) Gazzaniga (1820—1884), Alboni (1823—1894), Grisi (1811—1869) ş. a.

Arta execuţiuneĭ instr.-ale încă avu nume de care se poate cu drept mîndri. Deja din sec. 14 se citează un Francisco Landino, organist de valoare după cum îl arata porecla ce i se da: *degli organi*. In sec. 15 asemenea trăĭa la Florenţa un altul, Antonio, asemenea supronumit *degli organi*, atît de renumit şi îndemanatec, că veneau muzicanţiĭ din toate ţările ca să-l audă. Minunate orgĭ lucrate într'un mod artistic de factoriĭ abilĭ, ca Antegnati (sec. 16) Serassi (sec. 16—19) ş. a. contribuiră la desvoltarea acestuĭ gen şi dădură ocaziune a străluci la organiştĭ ca Andrea (1510—1587) şi Giovani Gabrielli (1557—1613), Cl. Merulo (1533—1604), a căror tradiţiunĭ au fost continuate prin Frescobaldi (1583—1644), Pasquini (1637—1710), Pollarolo (1653—1722), Lotti (1667—1740) Vinacesi (1670—?) Cassini (1675—?) ş. a. După aceştia însă urmă o periodă de decadenţă adusă prin influenţa virtuozismuluĭ.

Ca şi în celelalte ţărĭ organiştiĭ ĭerau şi claveciniştĭ şi şcoala de clavecin chĭar supravĭeţui celeĭ de orgă pănă după Muzio Clementi (1752—1832), la rîndul ĭeĭ detronată prin şcoala modernă de piano a căreĭ principalĭ reprezintanţĭ au fost Golinelli (1818—1891), Fumagalli (1828—1856), şcoală frumos reprezintată în perioda contimporană prin C. Andreoli (n. la 1840), Ben. Cesi (n. la 1845), Eug. Pirani (n. la 1852), Martucci (n. la 1856) ş. a.

Prima linie însă în arta execuţiuneĭ instr.-ale în I. a ţinut-o desigur instr.-ele de coarde şi arcuş, şi în special violina. Deja din sec. 16 viola numără adepţĭ ca G.-Bat. della Viola, şi Castrovilare. Cu sfîrşitul sec. 16 şi maĭ cu samă cu începutul sec. 17, viola şi varietăţile ĭeĭ, duse la perfecţiune prin factorĭ ca Gaspar da Salo († 1615) Maggini (1590—1640) şi mal cu samă prin familiile de factorĭ cremonezĭ Amati, Guarneri şi Stradivarius, cari în sec. 16, 17 şi 18 construiră instr.-e ce fac încă admiraţiunea specialiştilor modernĭ, începe era celebrităţilor, atît în violină: Bassani (1657—1710), Corelli (1653—1713), Geminiani (1680—1762), Somis (1676—1763), Tartini (1692—1770), Locatelli (1692—1764), Vivaldi (1675—1743), Giardini (1716—1796), Nardini (1722—1793), Pugnani (1731—1790), Viotti (1753—1824), Paganini (1782—1840) cît şi în violoncel: Cervetto (1682

--1783), Buononcini (1672—1762) Boccherini (1743—1805) şi pănă şi în contrabas: Dragonetti (1763—1864), Bottesini (1823—1899) ş. a.

Prin acestia se desvoltă maĭ cu samă muzica de cameră maĭ întăĭ şi apoĭ cea sinfonică. Cea maĭ mare parte dintre instr.-iştiĭ citaţi au fost şi compozitorĭ de muzică de cameră (v. *Concert*). In fruntea lor însă strălucesc numele de G.-B. Sammartini († 1775) precursorul luĭ Haydn, şi Boccherini (1743—1805).

Alăturĭ cu muzica instr.-ală, muzica bisericească, deşi generalminte influenţată de cea teatrală, avu totuşĭ reprezintanţi credincĭoşĭ stiluluĭ pur al vechilor contrapunctiştĭ: G. Baini (1775—1884), Raimondi (1786—1853), cel maĭ profund contrapunctist al sec. 19, Al. Busi (1833—1895) ş. a. şi pare că în timpiĭ recenţĭ se realizează o specie de renaştere a oratoriuluĭ atît de decăzut prin influenţa muziceĭ teatrale, renaştere a căreĭa iniţiator ar fi tînărul compozitor abatele Lor. Perosi.

Nu numaĭ practica muziceĭ însă datoreşte atita I.-eĭ; teoria încă a avut puternicĭ campionĭ şi în cursul timpuluĭ întîlnim nume ca: P. Aaron (1490—1562), L. Zacconi (1540—1600) teorician al stiluluĭ palestrinian, Viadana (1564—1645) regulatorul basuluĭ cifrat, Zarlino (1517—1590), cel întăĭ care stabileşte regule relative la armonie, Fenaroli (1732—1818) Cherubini (1760—1842) ş. a. Alăturĭ ce aceştia trebuie a pune pe autoriĭ opurilor indispensabile acelor ce voĭesc a studia evoluţiunile muziceĭ în I. ca Botrigari (1531—1612), G. B. Doni (1593—1647), Padre Martini (1700—1784), autorul primuluĭ op asupra istorieĭ generale a muziceĭ, abatele Baini (1775—1844), neobositul colector şi biograf al luĭ Palestrina, Florimo (1800—1888), istoriograful şcoaleĭ napolitane, Gaspari (1807—1881), Chilesotti (n. la 1848) ş. a.

In fine nu trebue a uĭta rolul ce a jucat în desvoltarea muziceĭ arta inprimerieĭ; G. Petrucci (1466—1539) ĭe inventatorul caracterelor mobile aplicate la muzică. Maĭ tîrziu, către 1586, tot un italian, la Roma, adoptă procedeul de gravură pe place de aramă. Cu astfel de începuturĭ, editura muzicală nu putea decît să progreseze, astfel că în sec. 19 vedem figurînd printre cele maĭ marĭ case de editură din lume, treĭ marĭ case italiene: una fondată de F. Lucca (1802—1872), contopită în timpiĭ din urmă cu acea fondată de G. Ricordi (1785—1853) şi alta de E. Sonzogno (n. la 1836), ambele aceste la Milan.

In perioda contimporană a arteĭ italiene străluceşte de o aureola incomparabilă G. Verdi

(n. la 1813), decanul compozitorilor italieni. Acest maĭstru, fără a ajunge graţia predecesorilor seĭ, cari au strălucit în prima jumătate a secoluluĭ, de la care evident procede, li ĭe totuşĭ superior prin expresiunea dramatică şi prin factura stiluluĭ seu. De altmintrelea lăsînd la o parte primele opere care ĭ-au făcut renumele, începînd de la *Un ballo in maschera* (1859) şi pănă la ultimele sale partiţiunĭ: *Aida* (1871), *Otello* (1887), *Falstaff* (1893), fie care prezintă o transformaţiune continuă în stil provocată prin tendinţele estetice moderne ale şcoaleĭ germane reprezintate prin R. Wagner.

Influenţa germană începu a se simţi în I. deja din sfîrşitul sec. 18, cînd operile luĭ Gluck şi Mozart realizară o specie de reacţiune contra influenţeĭ nefaste a secteĭ castraţilor, idoliĭ tiranĭ aĭ vecheĭ şcolĭ napolitane. Această reacţiune ĭe maĭ cu samă vădită în operile luĭ Spontini şi Cherubini, cari însă din nefericire nu avură o mare influenţă asupra maĭştrilor italienĭ contimporanĭ lor. O reacţiune maĭ puternică, sub influenţa muziceĭ germane, începe însă numaĭ cu mijlocul sec. 19 şi ĭe datorită în mare parte campanieĭ duse de celebrul critic Filippo Filippi (1830—1887) de la ziarul *Perseverenza* şi de revista *Gazzetta musicale*, ambele din Milan. Tot în Milan, oraşul din fruntea mişcăreĭ muzicale italiene, se formă cea întăĭ *Societa del quartetto*, către care se alipi în curînd o *Societa orchestrale* sub direcţiunea luĭ Franco Faccio (1840—1891). Asemenea societăţĭ nu întîrziară a se înfiinţa şi în alte oraşe; ĭele respîndiră muzica de cameră şi sinfonică a maĭştrilor germanĭ, cultivară gustul italian în această direcţiune, şi nu contribuiră puţin la renaşterea muziceĭ instr.-ale italiene care astăzĭ între alţiĭ numără maĭştri sinfoniştĭ ca Marchetti (n. la 1835). Palumbo (n. la 1844), Sgambati (1843) şi maĭ cu samă Martucci (n. la 1856), cel maĭ celebru şef de orchestră italian, superior interpret vagnerian, demn succesor al luĭ Angelo Mariani (1822—1873), introducătorul dramelor vagneriane în I. şi al luĭ Franco Faccio.

In muzica teatrală, alăturĭ cu Verdi, găsim în I. un mare număr de compozitorĭ, şi nicĭ într'o ţară producţiunea de partiţiunĭ nu ĭe maĭ abundentă ca în I. Astfel ar trebui coloane întregĭ pentru a cataloga partiţiunile de operă, tragice sau bufe, ce au apărut succesiv pe scenele italiene şi s'au bucurat de un succes maĭ durabil sau maĭ trecător avînd ca autorĭ pe maĭştriĭ: Ponchielli (1834—1886), Petrella (1813—1877), Cagnoni (1828—1896), F. Ricci (1809—1877), Mabellini (1813—1897), Maz-

zucatto (1813—1877), L. Ricci (1805—1859), Pedrotti (1817—1893), De Giosa (1820—1875) ş. a. Stilul acestor maĭştri ĭe foarte deosebit; pe cînd unii căutară a continua vechile tradiţiuni carĭ au făcut gloria şcoaleĭ italiene în începutul secoluluĭ, alţii merg alături cu Verdi şi se supun benevol influenţeĭ puternice ale şcoaleĭ germane, influenţă ce devine din ce în ce maĭ simţită la reprezintanţiĭ şcoaleĭ contimporane italiene, dintre cari principaliĭ sînt: A. Boito (n. la 1842), Marchetti (n. la 1835), Aut. Manzocchi (n. la 1845), Mancinelli n. la 1884), G. Gagliano (n. la 1850), Alf. Catalani (n. la 1854), G. Puccini (n. la 1858), Leoncavallo (n. la 1859), Mascagni (n. la 1863), Umb. Giordano ş. a.

Din cele ce preced reĭesă evident că muzica a fost desigur una din gloriile cele maĭ marĭ ale Italieĭ, ceĭa ce a făcut pe unii a proclama această ţară ca „patria muziceĭ". Ie o afirmaţiune hăzardată. Dacă ĭe adevărat că soclul pe care se razemă muzica modernă occidentală, devenită universală, ĭe cîntul plan, care, se ştie, prima desvoltare a luat-o în I., prin cîntul ambrosian, nu ĭe maĭ puţin adevărat că acest cînt se razemă pe un fundament mult maĭ adînc, în muzica vechilor Grecĭ, a căreĭa rădăcinĭ se pĭerd în adîncimea timpurilor. Pe de altă parte, armonia, combinaţiunile simultanee ale sunetelor, sufletul muziceĭ moderne, care prin desvoltarea ĭeĭ a implicat stabilirea noilor tonalităţĭ, a luat naştere în afară de I.; cele întăĭ cunoştinţĭ asupra acestuĭ gen de muzica le avem de aĭurea (Isidor din Sevila, Hucbald) şi primul avînt artistic ĭe dat de maĭştriĭ flamanzĭ, carĭ numaĭ maĭ tîrziu veniră în I. şi înfiinţară acolo şcolĭ. Dacă în I. noua artă a găsit un teren favorabil pentru desvoltare; elevĭ excepţional dotaţĭ pentru a deveni superiorĭ chĭar maĭştrilor lor; o climă incomparabilă pentru desvoltarea voceĭ, instr.-ul prin excelenţă muzical maĭ pănă în secoliĭ trecuţĭ; dacă perfecţiunea naturală a acestuĭ instr. ajutată de împrejurărĭ, de flexibilitatea incomparabilă a graĭuluĭ italian, a făcut să se desvolte într'un mod aşa de miraculos arta cîntuluĭ, în care italienii au fost totdeauna neîntrecuţĭ; dacă această i n f l o r i r e splendidă a arteĭ cîntuluĭ a implicat desvoltarea excepţională a unuĭ singur element muzical, în detrimentul celorlalte; dacă în fine graţia şi farmecul incomparabil al melodieĭ italiene a făcut ca legiunile de artiştĭ italienĭ să întîmpine un lung şir de anĭ favoarea entusiastă a diletanţilor din lumea 'ntreagă; aceste circumstanţe au dat naştere la periode alternative de strălucire şi decadenţă, după

timpurĭ şi puncte de vedere, periode de altmintrelea analoage cu acele ce se văd în evoluţiunea muziceĭ în celelalte ţărĭ, fără ca prin ĭele să se poată justifica afirmaţiunea fortuită de maĭ sus. Maĭ mult încă, desvoltarea şi importanţa ce a luat în muzica italiană melodia, în dauna armonieĭ, a ritmuluĭ şi a expresiuneĭ, şi aceasta tocmaĭ în epoca în care desvoltarea excesivă a arteĭ cîntuluĭ ocazionă acea abundenţă de cîntăreţĭ şi muzicanţĭ italienĭ pe toate scenele lumeĭ muzicale, au făcut pe unĭĭ dintr'aceĭ ce nu cred că scopul muziceĭ ĭe exclusiva distracţiune a urecheĭ, a emite o părere cu totul contrară, învăluind aşa zisa „patrie a muziceĭ“ de o consideraţiune foarte mediocră, neatribuindu-ĭ ca product decît o muzică uşoară, foarte melodioasă, dar lipsită cu desăvîrşire de putere şi sinceritate în expresiune.

Trecînd în revistă această schiţare istorică a evoluţiuneĭ muziceĭ în I., în care defilează succesiv diferitele periode de înflorire şi decadenţă, pe cît posibil cu cauzele ce au adus aceste diferite faze ale evoluţiuneĭ, se va vedea cît ambele aceste afirmaţiunĭ sînt exagerate, şi se va putea da Cesaruluĭ ce ĭe a Cesaruluĭ.

Iu, (*Yu* sau *You*), unul din numele purtate în vechime de instr. chinez numit generalmente *Ceng* (v.). Astăzĭ acest nume ĭe dat la o specie de xilofon (v.)

Iubelbass v. *Jubelbass*.

Iudenbass v. *Judenbass*.

Iu-kin (*Yue-kin* sau *You-kin*) sau *Iut-kom* (*Yut-kom*) instr. chinez, de coarde pişcate, cu gîtul scurt purtînd diviziunĭ şi lada de armonie în forma unuĭ disc, ceĭa ce a făcut pe Englejĭ a-l numi *moon-guitar* (chitară lunară). Cele 4 coarde de mătasă ale acestuĭ instr. sînt acordate păreche în do_4 şi fa_3.

Iules numeau vechiĭ Grecĭ (Ἴουλος = spic de grîu) un imn de laudă ce secerătorĭĭ întonau în onoarea zeiţeĭ Ceres.

Iun-lo sau *Iun-liŭ* (*Yun-lŭ*), specie de carillon chinez, format dintr'o serie de zece micĭ gonguri de metal dispuse în două rînduri pe o masă cu patru picioare. Ie un instr. de origină modernă.

Iut-kom v. *Iu-kin*.

Izolator, nume dat micelor socle de cristal ce se pun sub picioarele pianelor pentru a le întări sonoritatea, împiedecînd astfel contactul direct cu podelele sau cu covoare.

Ja, specie de trompetă uzitată în China,

Jagajampa, darabană indiană formată din două membrane întinse prin ajutorul unor curele la cele două baze ale unuĭ con trunchiat, de lemn sau de teracotă. Tensiunea nu poate fi gradată, şi sgomotul ĭe produs prin lovirea membranelor cu două baghete. Ie întrebuinţată în ceremoniĭ; altă dată ĭera şi la resboĭ.

Jagdhorn (germ.) = corn (v.) de vînătoare.

Jägertrommet (germ.) vechĭe trompetă de vînătoare, citată de Prätorius (în *Organographia*, 1618); ĭera formată dintr'un tub întors maĭ de multe orĭ în cercurĭ concentrice.

Jaina, specie de oboĭ, cu tubul de trestie, uzitat în America de sud.

Jaleadores (sp.) = tovarăşĭ, nume dat în Spania acelor cari în unele dansurĭ execută cu castanetele ritmul, danţuitorĭĭ ne avînd a se ocupa decît de dans.

Jaleo (sp.) v. *El jaleo*.

Jaluziĭ, nume dat în orgă la o specie de părete mobil al uneĭ lăzĭ în care sînt aşezate un număr maĭ mare sau maĭ mic de jocurĭ. Acest părete ĭe format din lame de lemn, cari putîndu-se învîrti împrejurul axeĭ lor după voĭa executantuluĭ, îl deschid sau îl închid progresiv, dînd astfel sunetuluĭ posibilitatea de a se propaga cu o intensitate maĭ mare sau maĭ mică şi producînd prin urmare efecte de *crescendo* şi *descrescendo*. Unele jocurĭ ale orgăĭ, ca *vocea cerească*, *vocea umană*, datoresc cea maĭ mare parte din efectul lor acestuĭ ingenios mecanism, pus la dispoziţiunea executantuluĭ prin ajutorul uneĭ simple pedale sau a uneĭ genunchĭere, a căreĭa grad de apăsare hotărăşte gradul de deschidere al J.-lor. Un mecanism analog a fost un timp uzitat în Anglia la clavire şi de acolo pare că a trecut la orgă, aplicat pentru prima dată de factorul Green din Londra, către 1750.

Jamato-goto sau *J.-koto* v. *Iamato-koto*.

Janitsaren-muzic (germ.) = muzica ĭenicerilor, v. *Meterhanea*.

Janj-kanjani, specie de dairea indiană, avînd două părechĭ de discurĭ metalice, cari sună cînd se scutură instr.-ul.

Japona (sp.) specie de dans cîntat, uzitat în Spania.

Japonia. Deşi din timpurile cele

mai vechĭ extremul Orient a exercitat o mare atracţiune asupra voĭajorilor şi oamenilor de ştiinţă a Europeĭ, cunoştinţele muzicale aduse de către aceştia se reduc la foarte puţin lucru. Şi ceĭa ce ĭe mai mult, din nefericire numaĭ pe aceste puţine vagĭ şi foarte incomplecte contribuţiunĭ ale voĭajorilor, cele maĭ de multe orĭ cu totul străinĭ teorieĭ şi practiceĭ arteĭ, trebuiră să se mulţumească a se baza cea maĭ mare parte din autoriĭ cari s'au ocupat de etnografie muzicală. Iu special în privinţa Japonieĭ s'a simţit aceste lipsurĭ până în timpurile cele maĭ nuoĭ, cînd abia numaĭ s'a putut căpăta noţiunĭ maĭ sigure asupra muziceĭ japoneze, şi această graţie stăruinţelor persistente ale d.-luĭ A. Kraus din Florenţa, care a reuşit a aduna o splendidă colecţiune de instr.-e japoneze şi a controla noţiunile teoretice direct după cărţile chineze şi japoneze.

Ie bine constatat că această muzică japoneză nu exercitează nicĭ un farmec asupra urechilor rafinate ale Europeilor; dar desigur cine ar fi pus în poziţiune a o asculta, n'ar trebui să o judece din punctul de vedere al tonalităţilor şi a legilor ce guvernă muzica noastră, rezultate ale desvoltăreĭ polifonieĭ.

Japonezĭĭ consideră muzica de origină divină şi ca atare ĭea ĭe unul din factoriĭ ceĭ maĭ puternicĭ aĭ civilizaţiuneĭ lor. Ĭea joacă un rol capital în toate manifestaţiunile religoase sau sociale, şi ĭe cea maĭ frumoasă podoabă a serbărilor şi petrecerilor profane. Nu ĭeste casă cît de umilă în care să nu fie un instr. muzical şi zestrea celeĭ maĭ modeste mirese conţine cel puţin un *koto* cu 13 coarde şi un *Samhin*.

Teatrul, care în J. nu are raţiune de a fi fără muzică, ĭe întrat astfel în gustul poporuluĭ, că spectacolele ţin adese cîte 12 oare neîntrerupt, şi spectatoriĭ asistă asiguraţi cu proviziunĭ.

Muzicanţiĭ sînt organizaţĭ în corporaţiunĭ, cari se bucură în grade foarte deosebite de consideraţiunea poporuluĭ. Prima dintre aceste ĭe dedată exclusiv muziceĭ sacre şi cele maĭ distinse personaje din s t a t, chĭar prinţiĭ, nu derogă făcînd parte din ĭea; dealtmintrelea membriĭ acesteĭ clase, numiţĭ *Gakunin*, sînt aproape singurĭĭ depozitarĭ aĭ secretelor teorieĭ muzicale şi din ĭeĭ se formează orchestra (*Gaku*) şefuluĭ religiuneĭ japoneze, Mikado. Ceĭ din a doua clasă, numiţĭ *Ghenin*, asimilaţĭ negustorilor, sînt dedaţĭ muziceĭ profane şi în mare majoritate sînt străinĭ principiilor teoretice. Din ĭeĭ se recrutează membriĭ orchestreĭ princiare numită *No*. O a treĭa clasă o formează orbiĭ, divizată încă în două, una numită *Kengio* şi alta subalternă

numită *Koto*: ambele sînt dedate muziceĭ ordinare şi membriĭ lor cîntă pentru o mică retribuţiune, în palate şi case private, la serbăriĭ sau în oriĭ ce ocaziunĭ. In fine clasa cea maĭ inferioară, cea maĭ puţin considerată, o formează femeile cari se dedau muziceĭ şi în special cîntuluĭ şi cari formează contingentul artistic al nenumăratelor *case de ceaĭ* ce se întîlnesc la fie care pas în oraşele japoneze.

Sistemul muzical se bazează pe scara naturală diatonică, admiţînd şi note accidentale, ceĭa ce dă un sistem cromatic. Gamele lor, în număr de 12, cari poartă numele lunelor anuluĭ, găsindu-se analogie între clima acestor lunĭ şi caracterele expresive ale diferitelor tonalităţĭ, sînt pentacordale, fără semitonurĭ; cum ĭele însă admit note de substituţiune, accidentale în cursul melodieĭ, aceste tonalităţĭ sînt reprezintate prin scărĭ cromatice, formate din 5 note principale şi 5 de substituţiune, ne diferind între ĭele decît prin lipsa a două note şi prin gradele cari joacă rolul principal. Astfel de ex. tonalitatea *fevruar* ĭe formată din notele

fa-sol-la-do-re

ca principale şi

fa b—sol b—la b—do b—re b

ca note de substituţiune, ceĭa ce ne dă o scară cromatică în care lipsesc notele *mi b* şi *si b*.

Notaţiunea japoneză ĭe aproape exclusiv rezervată muziceĭ sacre; ĭea ĭe bazată pe semnele notaţiuneĭ vorbireĭ, şi anume ĭe ca o specie de tablatură indicînd prin cifre ordinea coardeĭ ce trebuĭe a atinge în instr.-ele de coarde sau a bortelor laterale ce trebuĭe a acoperi în instr.-ele de suflare. Se întrebuinţează încă semne pentru a indica durata aproximativă a sunetelor.

Ie de remarcat că în J. locul principal îl ţine muzica instr.-ală, şi cîntul nu ĭe privit decît ca un accesoriu. Astfel ĭe natural numărul mare de varietăţĭ de instr.-e de cari se servesc diferitele clase de muzicanţĭ. Aceste instr.-e se împart în două categoriĭ: instr.-e *pure*, destinate muziceĭ sacre, şi *impure*, celeĭ profane. Tipurile principale ale acestor instr.-e sînt:

Ca instr.-e de suflare: *fui* sau *teki*, flaute şi fluĭere, cu un mare număr de varietăţĭ; *hichiriki*, oboĭ, de origină chineză (*pi-li*); *şonofui*, care nu ĭe altă ceva decît *ceng*-ul chinez; trompete formate din concĭ marine: *rapaka* ş. a.

Ca instr.-e de coarde: diferite varietăţĭ de violine: *kokiu*, *girin*, *kokun*, *niisen*; familia de instr.-e numite în general *koto*, formate dintr'o ladă de resonanţă şi un număr de coarde ce se pişcă cu un plectru de os sau de bambu, de la simplul monocord pănă la instr.-e cu 13 coarde; familia de chitare sau mandoline, instr.-e numite

în general *koo*, dintre care cel mai uzitat ĭe aşa numitul *Samiseng*.

In fine instr.-ele de percusiune au numeroşĭ reprezintanţĭ, atit cu membrane, speciĭ de dărăbănĭ (*taiko*, *tosumi* ş. a.), cit şi de metal, numite în general *doo* (*gong*, *şako*, *doroa* ş. a. speciĭ de gonguri, apoĭ cimbale (*nihoihagi*) carilione (*sudsu*) sau de lemn: castanete (*şaku-bioski*), xiloton (*mokin*) ş. a.

Alăturĭ cu muzica indigenă, a căreĭa principal sanctuar ĭe templul, muzica europeană a străbătut în J. şi prin forţa deprinderĭ şi-a făcut numeroşĭ adepţĭ, între cari naturalminte toţĭ aceĭ ce şĭ-au făcut studiile în Europa. Astfel astăzĭ regimentele japoneze au bande muzicale organizate europeneşte: la Tokio există chĭar o şcoală muzicală, un adevărat conservator şi chĭar o societate muzicală, care execută şi face cunoscută în J. ceĭa ce ĭe necunoscut chĭar în unele ţărĭ ale muzicaleĭ Europĭ: muzica nemuritorilor clasicĭ. In fine cu ocaziunea uneĭa din cele mai moderne încercărĭ ale acusticeĭ am avut ocaziunea a cita numele unuĭ savant japonez (v. *Enarmoniu*).

Jaquemart (fr.) nume dat la o specie de carilion cu figurĭ mecanice uzitat la unele edificiĭ din nordul Franţieĭ şi Belgia.

Jarabe (sp.), dans popular spaniol; muzica constă din două părţĭ executate alternativ de voce şi instr.

Jaridap v. *Dagara*.

Jeu (fr.) = joc (v.). *J. partie* se numea în secoliĭ trecuţĭ o specie de compoziţiune poetică muzicală dialogată.

Jha . . . . v. *Ja* . . . .

Jig (engl.) v. *Giga*.

Jobel, nume dat une orĭ instr.-uluĭ evreu numit generalminte *şofar* (v.).

Joc se numeşte în orgă complexitatea tuburilor cari avînd aceĭaşĭ formă şi acelaşĭ mod de producere a sunetuluĭ sînt construite din acelaşĭ material şi nu diferă între ĭele decît prin dimensiune. Aceste tuburĭ aparţinînd unuĭ acelaşĭ J. au astfel un acelaşĭ timbru, propriu sau imitînd pe acel al unuĭ instr., timbru care naturalminte depinde de la forma lor şi de la modul de punere în vibraţiune a coloneĭ de aĭer. Astfel fie care J. a orgăĭ ĭe oare cum ca un instr. a parte, instr. pus la dispoziţiunea executantuluĭ printr'un mecanism terminat printr'un mănunchĭu, pe care ĭe scris numele joculuĭ corespunzător.

Tuburile orgăĭ afectează deosebite forme: cĭlindrice, prismatice, maĭ mult sau maĭ puţin conice, piramidale, drepte sau resturnate, închise sau deschise, ş. a., ceĭa ce dă o mare varietate de timbre. maĭ mult sau maĭ puţin caracteristice, varietate însă totdeauna exagerată prin fantazia factorilor, cari

inventează nume nuoĭ pentru jocurĭ diferind prin detaliĭ de foarte mică importantă şi cîte o dată chĭar nule.

Jocurile îşĭ ĭeau numele sau de la instr.-ul al căruĭ timbru îl imitează, sau un nume arbitrar. Pentru comparaţiunea lor între ĭele, se ĭea în consideraţie lungimea tubuluĭ cel maĭ lung, dînd nota cea maĭ gravă, pentru a căreĭa apreciare se ĭea ca unitate de măsură *picĭorul* (aproximativ 33 cm.). Astfel jocurile a căror cel maĭ mare tub dă pe do_1, sunînd în unison cu nota scrisă, se numesc jocurĭ de 8 picĭoare; ĭele sînt cele maĭ numeroase şi cele maĭ principale. Cele de 4 picĭoare sună octava noteĭ scrisă, tubul cel mare dînd pe do_2, cele de 2 picĭoare, dubla octavă a noteĭ scrise, tubul cel maĭ mare dînd pe do_3 şi cele de un picĭor sună tripla octavă a noteĭ scrise, tubul cel maĭ mare dînd pe do_4. Alte jocurĭ maĭ grave sînt de 16 picĭoare sau de 32, sunînd unul o octavă, altul două octave maĭjos de nota scrisă, şi pogorînd în realitate pănă la do_{-1} sau do_{-2}.

Dar maĭ cu samă după modul de punere în vibraţiune a coloneĭ de aĭer se clasifică jocurile orgăĭ, şi anume în *jocurĭ de gură* şi *de ancie*.

Jocurile de gură de 16, 8 sau 4 picĭoare formează elementul preponderent al maseĭ sonore, de unde încă numele de *jocurĭ de fond* ce li se maĭ dă. Iată principalele tipurĭ ale acestor diferite jocurĭ, cu varietăţile lor cele maĭ obicĭnuite:

Jocurĭ de gură:

1) Fluĭere deschise, cele maĭ vechĭ ale orgăĭ, cu un timbru pur, luminos oare cum: *subbas* şi *contrabas* de 16 sau 32 p.; *fluĭer armonic* de 8 p.; *fluĭer dulce* sau *octaviant*, de 4 p.; *octavin*, de 2 p.; *piccolo* de un p. Orgele germane au o mare varietate de acest gen de jocurĭ: *dolcan* de 4 sau 8 p.; *hohlflöte*, de 16, 8, 4, 2 şi 1 p.; *querflöte*, generalminte de 8 p., ş. a.

2) Fluĭere închise (fr.: *bourdons*), cu un timbru dulce şi misterios, de 32 sau 16 p.: *quintaton*; *fluĭer major* sau *corn de noapte* de 8 p.; *fluĭer minor* de 4 p.; *rohrflöte*, de 16, 8 sau 4 p.; *fluĭer dublu, portunal*, de 8 sau 4 p.; *fluĭer englez*, *unda maris*, *lieblichflöte*, de 8 p.

Cîteva jocurĭ de origină germană au o sonoritate intermediară între fluĭerele închise şi cele deschise. Astfel sînt *Spitzflöte*, *Gemshorn*, construite în diferite diapazoane.

3) *Principal*, joc pătrunzător şi suav în acelaşĭ timp, de 32 sau de 16 p.; *diapazon*, de 8 p.; *prestant* de 4 p.; *doublette* de 2 p.

Jocurile de ancie, cari aduc în ansamblul omogen al jocurilor de gură, timbrul lor maĭ mult sau maĭ puţin pătrunzător, strălucitor, au ca tip prin-

cipal *trompeta*, de 8 p.; apoĭ *contrabombarda* de 32 p.; *bombarda*, *trombon*, *tuba magna*, de 16 p.; *clairon*, de 4 p.

Alte jocurĭ, maĭ rar întrebuinţate sînt:

1) Între cele de gură: *gamba* sau *violoncel*, de 16, 8 sau 4 p.; *salicional*, *voce cerească*, de 8 p.

2) Între cele de ancie: *fagot*, *oboĭ*, *corn englez*, *musette*, de 16 sau 8 p.; *eufon*, de 16 p.; *clarnetă*, *cromorn*, *voce umană*, de 8 p.

In afară de acestea orga prezintă încă o categorie specială de jocurĭ de gură, foarte surprinzătoare la prima privire şi numite *de mutaţiune* sau *de mixtură*. Intrebuinţate generalminte în ansambluri puternice, ĭele dau în locul sunetuluĭ corespunzător tasteĭ din claviatură, una sau maĭ multe din armonicele acestuĭ sunet. Acele dintre aceste jocurĭ, cari nu dau pentru fiecare tastă decît o singură armonică, sînt numite *simple*, *de mutaţiune* şi cele maĭ principale sînt: *quinta* sau *nasard*, care dă armonica 3, adică duodecima tasteĭ apăsate; *terţa*, care dă armonica 5; *larigot*, octava joculuĭ *nasard*, dînd duodecima unuĭ joc de 4 p.

Celelalte, numite *compuse*, *de mixtură*, au pentru fiecare tastă un grup de maĭ multe tuburĭ şi dau prin urmare o serie maĭ mare sau maĭ mică de armonice. Astfel *cornetul* produce pe fiecare tastă un acord format din fundamentală, nota cu adevărat corespunzătoare tasteĭ, şi armonicele 2, 3, 4 şi 5; un altul, *carilion*, dă armonicele 3, 5 şi 8. In fine două jocurĭ, cele maĭ bizare, *furnitura* şi *cimbalele*, dau pentru fiecare tastă, în regiunile supraacute, un acord din 3 pănă la 7 sunete formate dintr'o serie de quinte şi octave. Aceste straniĭ jocurĭ sînt o imitaţiune a fenomenuluĭ cortegĭuluĭ de sunete armonice ce însoţeşte în natură orĭ ce sunet, şi-ĭ determină astfel timbrul (v.).

—Prin analogie se dă cîte o dată numele de J. la grupurĭ de instr.-e din aceĭaşĭ familie, dar variind prin diapazon. Astfel se zice: un *J. de flaute*, un *J. de tromboni* ş. a.

—Apoĭ s'a dat încă numelc de J. diferitelor seriĭ de anciĭ similare cari dau diferitele timbre armoniuluĭ (v.).

J. de timbre, specie de carilion (v.) format dintr'o serie de micĭ calote emisferice de metal, lovite direct cu două ciocanaşe sau prin intermediarul uneĭ claviaturĭ. Cel întăĭ exemplu de întrebuinţarea unuĭ J. d. t. în orchestră îl găsim în oratoriul *Saul* (1740) de Händel, care-ĭ dă ca extensiune scrisă: fa_2—do_5, sunînd însă o quintă maĭ sus. In *Zauberflöte*, Mozart întrebuinţează asemenea un J. d. t. dîndu-ĭ ca extensiune scrisă: do_2—re_5, evident sunînd o octavă maĭ

sus. In muzicele militare se întrebuinţează încă asemenea instr.-e, dar lovite direct, ceia ce implică o mai mare simplicitate. De ordinar acestora li se dă ca extensiune *mi* b_1 — *la* b_5 scriindu-se cînd în diapazonul real, cînd o octavă mai sus. Timpurile mai nuoi au cautat a înlocui timbrele prin lame metalice (v. *liră*). Apoi factorul parizian Mustel a căutat a da o mai mare importanţă instr.-elor de acest gen şi a imaginat instr.-e cu o extensiune de 3 octave şi chiar mai mult, ascultînd unei claviaturi (v. *tipofon*, *celesta*).

— v. încă *Dans*.

Joco, mică darabană japoneză.

Jocosus (lat.) = vesel, ca termin de expr.

Jodeln (germ.) v. *Iodeln*.

Jongleur (fr.), denaturare a cuvîntului lat.: *joculator* = glumeţ, nume dat încă vechilor actori ai primelor farse. In Franţa s'a dat acest nume mai întăi instr.-iştilor cari acompaniau pe trubaduri sau ceilalţi poeţi-cîntăreţi în excursiunile lor; mai tîrziu, cu cît aceştia dispăreau, J.-ii îmbrăţişară şi arta cîntului şi mergînd prin castelurĭ şi oraşe cercau a trece drept vechii lor stăpîni. Unii din ĭei chiar scriind şi versurile cîntecelor lor, ĭerau astfel adevăraţi continuatori ai acestora. Conduita lor însă fiind departe de cavalerismul vechilor trubaduri, şi pe de altă parte titlul de J. fiind dat şi la saltimbanci, gimnastici, jucatori de adresă cu bile, cuţite ş. a., numele de J. nu întîrzie a cădea cu totul în discredit, astfel că deveni aproape sinonim cu *şarlatan*.

Joragai, părechie de dărăbăni indiane, de mărimi deosebite, cu lada de lemn, uşor eliptică; legate printr'o curea ĭele sînt aninate de gîtul executantului, care cu mîna stîngă loveşte pe cea mai mare şi cu o baghetă pe cea mai mică.

Jos, adj. întrebuinţat în acelaşi sens cu *grav* (v.).

Jota *aragonese* (sp.) arie şi dans spaniol: ĭe o alternare de cuplete cîntate cu o riturnelă variată de mandolină şi acompaniată de chitară şi castanete. Numai această parte instr.-ală ĭe dansată. Muzica ĭe în $^3/_8$ *allegro*. Pare că origina ĭei ĭe sfîrşitul sec. 17. Din arta populară a trecut în partiţiunile de operă şi balet.

Jouer (fr.) = a juca, se zice vorbindu-se despre execuţiunea muzicală pe un instr. prin opoziţie cu *chanter* = a cînta, care se zice numai relativ la voce sau cînd vroim a arătă ca execuţiunea unui instr.-ist atinge puterea de expr. a voceĭ.

Joum v. *Gorah*.

Jour (fr.) = zi. Expr. *à jour* se întrebuinţează în jocul instr.-elor de coarde pentru a indica emisiunea unuĭ sunet pe coarda liberă, fără intervenirea degetelor mineĭ stîngĭ pe tastă.

Journal (fr.) = ziar, (v. *Periodice*).

Jubel-bass (germ.) joc de armoniu.

Jubilus (lat.), denumire dată în Evul mediu la lungĭ fraze melodice cîntate pe o aceĭaşĭ silabă.

Juden-bass (germ.) = bas evreu, denumire dată în Germania vocilor bărbăteştĭ maĭ grave decît vocile ordinare de bas, aceasta ca o aluziune fie la frecvenţa acesteĭ speciĭ de vocĭ printre evreĭ, fie la gravitatea obicĭnuită a cîntuluĭ lor psalmodic (v. *Bas*).

Jula, vechĭu joc de orgă, de mutaţiune, dînd quinta.

Jumătate, nume dat figureĭ de notă 𝅗𝅥 valorînd o jumătate din nota întreagă 𝅝 (v. încă *Halb* şi *Semi*).

Jum-jum v. *Gorah*.

Justeţă, ie acelaşĭ lucru cu preciziune, corectitudine în emiterea sunetelor şi în perceperea lor. Astfel se vorbeşte despre J. în intonaţiune (v.) fie cu vocea fie cu un instr., sau despre J. auzuluĭ, a urecheĭ. Ie o calitate depinzînd în cea maĭ mare parte de la natura organelor muzicale, dar care se ameliorează mult prin studiĭ.

Kabaro, specie de mică darabană uzitată în Egipt şi Abisinia.

Kadenz (germ.) = Cadenţă (v.).

Kadib, specie de oboĭ arab.

Kadma v. *Cadma*.

Kadria, gen de arie arabă.

Kagura-fui, specie de flaut japonez cu 6 borte laterale.

Kaina v. *Chayna*.

Kairata-*vina*, specie de *vina* (v.) indiană cu 4 coarde (fa_3-do_3-sol_2-do_2), cu gîtul lung purtînd diviziuni şi cu o tartacă servind ca ladă de resonanţă.

Koko, specie de mică darabană japoneză, cu două membrane şi cu lada de forma unuĭ ceasornic de năsip.

Kalama v. *Calama*.

Kalamaika, dans popular unguresc, în $^2/_4$, cu perioade scurte, de 4 tacte, şi de un caracter pasionat.

Kalcidofon, nume dat de Wheatstone unuĭ aparat acustic destinat studiuluĭ vibraţiunilor vergilor metalice.

Kalenda, dans al negrilor africanĭ.

Kalil v. *Halel*.

Kalinikos (gr.) v. *Calinic*.

Kaliste-organon, nume dat de factorul francez Sylvestre, în 1827, la o specie de mic armoniu.

Kaliston, specie de *Kalofon* (v., cu carilion şi darabană.

Kalkant (germ.) v. *Calcant*.

Kalofon, una din nenumăratele automate cu manivelă şi cu muzică notată pe bande perforate.

Kamanha, specie de chitară indiană.

Kamil, v. *Camil*. Acest semn ĭe

Kammer (germ.) = cameră (v.). *K.-musik* = muzică de cameră; *K.-stil* = stilul muziceĭ de cameră; *K.-ton* = diapazon.

Kampuk, specie de xilofon uzitat la Birmanĭ şi la Siamezĭ. Ie format dintr'o serie de 19 vergĭ de bambu ce se lovesc cu un cĭocanaş. Extensiune: la_2-mi_3. Tot astfel se numeşte în Malesia o specie de gong dublu de metal.

Kanjani sau *Kanjari*, specie de mică dairea fără discurĭ metalice nicĭ clopoţeĭ, întrebuinţată de cerşitoriĭ religioşĭ în India.

Kanon, la Grecĭ (Κανών) = linie, regulă, principiu şi chĭar monocord. Tot astfel se maĭ numeşte un instr. oriental cu coarde lovite prin ajutorul a două cĭocanaşe (v. *Canon*).

Kanoon, ortografie eng. a instr. oriental *Kanon*.

Känorphica v. *Xenorfica.*

Känsara, specie de gong indian, de un diametru aproximativ de 25 cm., întrebuinţat în ceremoniile religioase. Sunetul ĭe produs prin lovirea cu un cĭocan. Un altul, maĭ mic (17 cm.) cu marginele întoarse şi servind a marca măsura ĭe numit *Kansi.*

Kantate (germ.) v. *Cantată.*

Kantelo v. *Cantelo.*

Kantor (germ.) v. *Cantor.*

Kanun, *Kanuna*, denumiriĭ a aceluĭaşi instr. oriental numit generalminte *Kanon.*

Kanzellen (germ.) v. *Cancellae.*

Kanzone (germ.) v. *Canzone.*

Kao-ku, specie de darabană chineză (v. *Ku*).

Kaotari, specie de chitară japoneză, cu gîtul lung (aprox. 70 cm.) tabla de armonie circulară (diametru 15 cm.) şi treĭ coarde.

Kara, (beng.) specie de darabană indiană, altă dată uzitată în armată, astăzĭ întrebuinţată la petreceriĭ particulare. Lada ĭe de teracotă, în formă de con trunchiat; membranele, întinse prin curele, sînt lovite cu o baghetă.—Tot astfel se maĭ numeşte o specie de chitară uzitată în Sudan; lada de resonanţă, piriformă, şi formată din doage, ĭe învălită cu pĭele; gîtul, lung, supoartă două coarde.

Karabib, castanete uzitate în Sudan. Sînt formate din două place de fĭer, aproape eliptice, legate printr'o curea şi de care sînt aninate maĭ multe micĭ scoĭcĭ. Negriĭ se servec de două părechĭ în acelaşĭ timp.

Karabo, mică darabană egipteană, de origină modernă.

Kara-tala (beng.), cimbale indiene, de un diametru aproximativ de 20 cm.: sînt uzitate pentru a acompania, împreună cu darabana numită *Kol*, cîntul religios. Sînt întrebuinţate şi în orchestra populară numită *Nahabat.*

Kas sau *Kasat*, denumire arabă a cimbalelor.

Kaşapi-*vina* (beng. şi skr.), instr. indian, clasic, foarte respîndit. le o specie de chitară cu 5 coarde (fa_3-do_3-do_3-fa_3-do_2) cu gîtul lung, purtînd diviziuniĭ, şi cu lada de resonanţă lată; ĭe numită încă *Kaşuia-setar* sau chĭar simplu *setar.* Cîte o dată i se adauge încă alte două coarde, în afară de gît, sunînd liber do_4 şi sol_1.

Kaşbat, instr. al vechilor arabĭ, pare o specie de *liră.*

Kaso, specie de harpă uzitată în Senegambia. Ie formată dintr'o ladă de resonanţă în care ĭe împlintata colona, şi perpendicular cu aceasta un scăunaş pe care sînt întinse 20 de coarde, a căror tensiune se face prin ajutorul unor cureluşe. Lungime totală aproximativ 90 cm.—Tot *Kaso* sau *Kasulo* se maĭ numeşte o specie de mică dairea indiană.

Kaşuia-*setar* v. *Kaşapi-vina.*

Katabaukalesis nume dat la Greci (Καταβαυκάλησις) cîntecelor de leagăn.

Katjapi-*Vina* v. *Kaşapi-vina.*

Kat-tali, micĭ castanete indiene, formate din plăcĭ patrate de fer, marĭ de 15 cm.

Katzotzerat v. *Chatzotzerot.*

Kb, în partiţiunĭ germane, presc. în loc de *Kontra-bass.*

Ke sau *Şe*, unul din instr.-ele clasice ale Chinezilor, format dint'o ladă de resonanţă trapezoidală, de lemn, cu tabla de armonie puţin cam bombată şi cu coarde a căror număr variază (de la 16 în sus), pişcate direct de degetele executantuluĭ. Cele maĭ obicĭnuite au 16 coarde, acordate astfel ca să deie scara naturală cuprinsă între fa_1-fa_4 fără sunetele *si* şi *mi*, adică fără semitonurĭ. Ie de remarcat că în interiorul lăzeĭ se află o sîrmă întoarsă în spirală care sună cînd se clatină instr.-ul şi care pare a fi destinată a marca oare cum ritmul.

Ke, silabă întrebuinţată în paralaghie (v.) corespunzînd luĭ *la.*

Kebaro v. *Kabaro.*

Kebir calificativ ce se întîlneşte în numele unor instr.-e arabe şi indicînd varietatea cea maĭ *mare.*

Kehlkopf (germ.) = larinx (v.).

Keirmine, specie de ţiteră irlandeză, cu lada trapezoidală şi cu coardele pişcate direct de degetele executantuluĭ.

Kelas, una din părţile ce formează *nuba* (v.) arabă.

Keman sau *Kemangeh*, nume generic dat unor instr.-e de coarde şi arcuş de origină arabă. Sînt maĭ multe varietăţĭ:

K. a'guz = K. antic, instr. cu lada de resonanţă formată dintr'o jumătate de nucă de cocos, pe marginele căreĭa ĭe întinsă o membrană; gîtul rotund, de obiceĭ de abanos, frumos sculptat, nu poartă diviziunĭ şi ĭe terminat printr'un cuĭer de fildeş. Coardele, de păr de cal (60 de fire) sînt acordate: mi_2-la_2. Se ţine rezemat pe un picĭor de fĭer, ca violoncelul. Lungime totală aproximativ 1 m. din care 20 cm. pentru picĭor.

K.-fark, ceva maĭ mic decît cel precedent, tot astfel construit, dar cu acordul o quintă maĭ sus: si_2-mi_3.

K.-rumi = K. grec, nume dat la instr.-e maĭ mult sau maĭ puţin perfecţionate, cu corpul de lemn amintind forma instr.-elor de arcuş europene. Sînt unele cu 3 coarde (mi_3-la_3-mi_4); altele cu 6 coarde (la_2-re_3-sol_3-mi_3-la_3 şi re_4) pentru arcuş şi 6 coarde simpatice (sol_2-la_2-si_2-do_3-re_3-mi_3); altele cu 7 coarde pentru arcuş şi 7 simpatice; dar cele maĭ uzitate sînt cu 4 coarde pentru arcuş (la_2-mi_3-sol_3-re_4) şi 4 coarde simpatice (la_2-si_2-do_3-re_3).

Kem-ken, nume dat la vechiĭ Egiptenĭ atît sistruluĭ (v.) cît şi micelor dairele rotunde sau patrate.

Ken, instr. siamez, analog cu *ceng*-ul chinez.

Keng v. *Ceng.*

Kononic sau maĭ bine *Kinonic*

(gr.: Κοινωνικός=relativ la comunicare, la împărtăşire) se numeşte în muzica bisericească un imn din liturgie ce se cîntă de cor sau de ceĭlalţĭ cîntăreţĭ în timp ce oficiantul ĭea în altar sfînta împărtăşenie, de unde încă numele de *priceasnă* (rus) sau de *comunicatoria* ce i se maĭ dă. Textul ĭe luat din scriptură sau din alte rugăcĭunĭ, dar maĭ cu samă din psalmĭ. Forma muzicală a acesteĭ bucăţĭ variază cu textul şi cu conţinutul acestuĭa; cele maĭ de multe orĭ însă se adoptă forma clasică a concertuluĭ (v. *Concert*). K.-ul ĭe ultima bucată muzicală importantă a liturgieĭ.

Kenthorn (engl.) nume dat în Anglia la instr.-e cromatice din familia goarneĭ, cu cheĭ. Pare că au fost introduse în muzicele militare engleze prin prinţul Eduard de Kent, de unde numele lor. Prin apariţiunea instr.-elor cu pistonĭ aceste instr.-e au dispărut.

Kentima semn întrebuinţat în notaţiunea psaltichieĭ. Se deosebeşte: *K. dubla* (𝄐) care indică o mişcare suitoare de un grad, şi *K. simplă* (𝄎) care indică o mişcare suitoare de o terţă. In combinaţiune cu alte semne poate indica mişcărĭ suitoare pănă la octavă.

Keras (gr.: Κέρας)=corn de animal şi prin extensiune instr. muzical fabricat dintr'un astfel de corn sau din alt material dar afectînd această formă.

Keratine (gr.: Κερατίνη)=instr. făcut dintr'un corn de animal (v. *Keras*).

Keraulofon, joc de orgă de origină engleză, inventat pare de factorul Dawson din Londra, în 1851, şi cautînd a imita timbrul instr.-elor de arcuş. Ie un joc de 8 p. cu tuburile avînd la partea superioară o tăĭetură de formă specială.

Keren, la vechiĭ Evreĭ, instr. muzical făcut dintr'un *corn* de animal.

Kerena, lungă trompetă indiană.

Kesba sau *Kesbate* v. *Ghesba*.

Kessel-trommel (germ.)=darabană cu caldare, *timpan* (v.).

Ketjapi, instr. uzitat în Java; constă dintr'o ladă de resonanţă de forma uneĭ micĭ luntre (lung. 1 m. 25 cm. lărg. 125 mm.) pe care sînt întinse un număr de coarde, pe cari executantul, ţinînd instr.-ul cu mîna stîngă ca pe o chitară, le pişcă cu mîna dreaptă.

Ketut v. *Kampuk*.

Kettentriller (germ.) v. *Catena di trilli*.

Kettle-drum (engl.) = darabană cu caldare, *timpan* (v.).

Key (engl.)=cheĭe, întrebuinţat în aceleaşĭ sensurĭ multiple: *clapă* sau *tastă* pentru instr.-ele cu claviatură; *cheĭe* pentru cele de suflare; *tastă* pentru instr.-ale de coarde cu arcuş sau pişcate; semnul care dă numele notelor.

Kh. . . urmat de o vocală v. *K*. . . . urmat de aceĭaşĭ vocală.

Kicks (germ.) v. *Cuac*.

Kidara, una din vechile tonalităţi ale Indieĭ reprezintată pare printr'o scară pentacordală.

Kidet, o specie de fluĭer uzitat la Negriĭ din Africa.

Kieber, specie de darabană arabă.

Kien, vechĭu nume al instr.-uluĭ chinez numit în urmă *King* (v.).

Kien-Ku, specie de darabană chineză (v. *Ku*).

Kilisma v. *Quilisma*.

Kilşil v. *Chilchil*.

Kimbalon (gr.: Κύμβαλον) v. *Cimbal*.

Kin, nume atribuit la maĭ multe diferite instr.-e de coarde de origină chineză. Ieste maĭ întăĭ o harpă din antichitatea chineză, a căreĭa invenţiune ĭe atribuită împăratuluĭ Fu-hi I, care domnea acum 55 secolĭ. Ie formată dintr'o ladă de resonantă de forma uneĭ bărcĭ, deasupra careĭa se rîdică consola, ca un catarg curbat; între acestea sînt întinse coardele, de matasă, puse în vibraţiune prin pişcarea cu degetele. Numărul acestora pare că la început ĭera de 5, numărul simbolic al chinezilor; apoĭ de 7 şi aşa maĭ departe, a variat până la 25. Acordul acestuĭ instr. însă a remas necunoscut.

Un alt instr. numit asemenea K. ĭe o specie de ţiteră orizontală, un *ke* (v.) de dimensiunĭ maĭ micĭ şi de obiceĭ numaĭ cu 5 coarde. Asemenea de origină antică, invenţiunea acestuĭ instr. ĭe atribuită luĭ Confucius.

Apoĭ încă, în combinaţiune cu alte cuvinte serveşte ca denumire pentru alte instr.-e: *Iang-k.* (=K. străin) ĭe o specie de ţimbală, numită încă *Ţeng. Iu-k.* ĭe o specie de mandolină cu 4 coarde şi cu lada circulară.

Kinanda, instr. usitat în Africa centrală; ĭe format dintr'o ladă de resonanţă scobită în lemn şi acoperită cu o piele de căprioară sau alt animal; deasupra sînt întinse 8 până la 12 coarde ce se pun în vibraţiune prin pişcarea cu degetele. Pare că executantul loveşte în acelaşĭ timp şi membrana, producînd astfel efecte ritmice. Ie greşită comparaţiunea acestuĭ instr. cu specia de xilofon numit *balafo*.

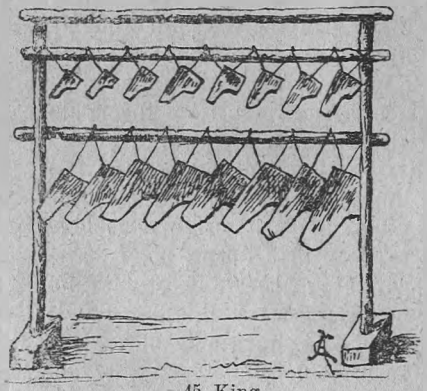
Kinari-*vina*, specie de *vina* (v.) indiană, analoagă cu *Kaşapi-vina*, de care nu se deosebeşte decît prin forma lăzeĭ de resonanţă; aceasta ĭe formată din coaja rătezată a unuĭ ou de struţ, pe marginele careĭa ĭe întinsă o membrană. *Kinari* se numesc la Indienĭ o specie de centaurĭ aĭ mitologieĭ lor.

Kindie, specie de mare dobă turcească, întrebuinţată în meterhanea; corpul ĭĭ ĭera îmbracat de obiceĭ în postav roş şi membranele ĭerau lovite una cu un maĭu de lemn ĭar alta cu un mănunchĭu de vergĭ. Tot K. se maĭ numea un semnal sunat către amează la cur-

ţile domnitorilor noştri trecuţi (v. încă *Chindie*).

Kinéri, specie de mare armonică. instr. perfecţionat uzitat în India. Ie format dintr'o mare ladă de lemn foarte tare în care sînt puse o serie de lame metalice, ce se pun în vibraţiune prin lovirea cu două baghete terminate prin boambe de fildeş sau metal ce se învălesc cu postav cînd se doreşte a se dămoli sonoritate. Extensiunea ĭe de aproximativ două octave jumătate diatonic.

King, instr. chinez a căreĭa invenţiune se presupune a data de maĭ bine de 40 secolĭ. Ie



45. King.

unul din instr.-ele cele maĭ originale şi constă dintr'un mare cadru de lemn aşezat pe picĭore, de care sînt aninate maĭ multe pĭetre, cari, variind prin densitate şi dimensiune, cînd sînt lovite, produc sunete variate. Pare că propriu K. nu însamnă decît „pĭatră sonoră“ şi instr.-uluĭ descris maĭ sus constînd din 16 de aceste pĭetre i se dă numele de *Pien-k. Tse-k.* Ie un instr. de semnal format dintr'o singură pĭatră care lovită dă un sunet foarte puternic.

Kinira se numea la Grecĭ (Κινύρα) o specie de harpă întrebuinţată la funerariĭ (κινύρομαι = a deplînge).

Kin-ku, specie de darabană chineză (v. *Ku*).

Kino-koto, kin (v.) japonez cu 7 coarde.

Kinonic v, *Kenonic.*

Kinor, harpă trigonă uzitată la vechiĭ Evreĭ. Iera de originĭ siriacă şi numărul coardelor varia: ĭera cu 9, cu 10 şi pănă la maĭ mult de 20 de coarde. Solomon a facut să se construĭască pentru templu maĭ multe de aceste harpe, pentru fabricarea cărora a adus lemne scumpe şi rarĭ din India; din nefericire interzicerea orĭ căreĭ reprezintaţiunĭ grafice face că şi asupra acestuĭ instr. autoriĭ nu sînt în acord.

Kintal v. *Talan.*

Kinura v. *Kinor.*

Kiran, specie de lăută arabă.

Kirchen (germ.) = de biserică; se întrebuinţează în diferite cuvinte compuse.

Kirie, (*Kyrie*) nume dat în mesele muzicale primeĭ părţĭ urmînd imediat după *Introitus* şi scris pe cuvintele „*Kirie eleison*“ (gr. = îndură-te doamne), repetate de maĭ multe orĭ după care urmează „*Christe eleison*“ asemenea repetat şi se reĭa „*Kirie eleison*“.

Kirisien, instr. japonez cu lada de resonanță rotundă, cu tasciĭ relativ nalte, cu gîtul lung (60 cm.) și cu 3 coarde pișcate prin ajutorul unuĭ plectru.

Kisar, instr. uzitat în Africa și avînd exact forma lireĭ pentacordale a luĭ Mercur descrisă de Omer în imnul seu către acest zeu. Lada sonoră ĭe formată dintr'un disc emisferic de lemn scobit și acoperit cu o membrană; de la acest disc purced două brațe îndepărtîndu-se din ce în ce și menținute la partea superioară printr'o traversă. Are 5 coarde (re_1-sol_3-la_3-si_3-mi_4) ce se pun în vibrațiune fie direct cu degetele fie prin ajutorul unuĭ plectru. Acest instr. ĭe numit încă de autorĭ *kusir*, *keser* și *liră etiopiană*.

Kisumba, instr. uzitat pe coasta atlantică a Africeĭ; ĭe format dintr'o ladă sonoră scobită într'o bucată de lemn, în care sînt fixate 5 vergĭ asemenea de lemn curbate prin întinderea coardelor fixate de o parte la extremitatea acestor vergĭ ĭar de cealaltă parte în lada de resonanță. Coardele în număr de 5 sînt făcută din liane și acordul nu ĭe cunoscut. Lungimea totală a instr.-uluĭ ĭe aproximativ 60 cm. Se maĭ numește încă și *Valga* sau *Vambee*.

Kit (engl.) numele vechiĭeĭ violinĭ miniatură a maĭștrilor de dans (v. *Buzunar*).

Kitara, instr. al vechilor Grecĭ (Κίθαρα), de la cari a trecut la Egiptenĭ, la popoarele din Asia mică, la Romanĭ (lat.: *Cithara*). Consta dintr'o ladă de resonanță din care purcedeau două brațe menținute la partea superioară printr'o traversă, de care ĭera fixat un număr variabil de coarde, puse în vibrațiune fie pișcate direct de degetele executantuluĭ, fie prin ajutorul unuĭ plectru și ne dînd decît un singur sunet. Astfel fiind diferințele dintre acest instr. și *liră* (v.) nu sînt ușor de precizat și adese acestĭ terminĭ sînt confundațĭ. La unĭĭ autorĭ atît latinĭ cît și grecĭ terminul de K. și acele derivate din ĭel (a *kitariza*, *kitaristica* ș. a.) sînt întrebuințate ca raportîndu-se în general la toate instr.-ele de coarde. La alțiĭ însă diferința ĭe hotărîtă. Astfel pe cînd la liră de obiceĭu brațele ĭerau împlîntate într'o țasta de broască sau alt așa-ceva, K. avea o adevarată ladă de resonanță,construită în lemn, cu baza dreptunghiulară, ceĭa ce necesita a fi ținută bine rezemată de pĭept, de unde numele ĭeĭ (gr.: Κίθαρος=piept). In general K. avea coardele maĭ lungĭ decît acele ale lireĭ, și prin urmare un diapazon maĭ grav. Diferitele părțĭ ale ĭeĭ purtau acelașĭ nume cașĭ acele ale lireĭ. Coardele, fie de in sau de intestine, ĭerau fixate de o parte de lada de resonantă printr'o specie de cordar numit *hordotonon*, *hipolirion* sau *bater*, ĭar de partea opusă de *jug*

sau *sul*. Cînd executantul se servea de un plectru, coardele trebuĭau a fi ridicate prin ajutorul unuĭ scaunaș mobil numit *magas*. Jugul ĭera așezat la unele K. oblic asupra brațelor ĭar la altele drept, perpendicular asupra acestora. Numărul coardelor a variat și au fost K. cu 3, 4, coarde și așa maĭ departe, pănă la 18. De obiceĭu K. se purta suspendată pe umărul stîng, prin ajutorul uneĭ curăle (*telamon*).

Din terminul K. s'a format maĭ multe altele, raportîndu-se la instr.-ele de coarde atît de forma lireĭ și a K. cît și chĭar a harpeĭ. Astfel cîntărețul ce se acompania de unul din aceste instr.-e lua numele de *Kitared* (gr.: Κιθαρῳδός, lat.: *citharœdus*) ĭar arta acompaniamentuluĭ cu instr.-e de coarde se numea *Kitarodie* (gr.: Κιθαρῳδία); instr.-istul care se servea de un astfel de instr. pentru a executa muzică pur instr.-ală sau maĭ cu sămă muzică de dans, lua numele de *Kitarist* (Κιθαριστής, *citharista*) și arta luĭ *Kitaristica* (Κιθάρισις).

Autoriĭ clasicĭ citează un mare număr de artiștĭ cari au contribuit a ridica arta Kitareĭ și s'au făcut celebri prin ĭea: legendarul Olimp, Hrisotemis din Creta, învingătorul de la primul concurs muzical de la Delfi (sec. — 9), Terpandru (sec. — 6), Melanipide (sec. — 5), Frinis din Lesbos, care adăugi încă două coarde pe lîngă cele 7 pe timpul luĭ obicĭnuite, Histanes din Colofon care adăugi o a zecea, Timoteu din Milet care adăugi o a unsprezecea (sec. — 4) ș. a. Apoĭ între amatorĭ se citează pe originalul Alcibiade și pe împaratul Neron.

Cu Evul mediu favoarea kitareĭ cade și dacă icĭ și colo se maĭ găsesc instr.-e amintind maĭ mult sau maĭ puțin forma ĭeĭ, aceste instr.-e poartă cu totul alt nume (v. *Crut*). In timpiĭ moderni însă cuvîntul K. a luat în diferite limbĭ diferite forme, aplicîndu-se, în general la instr.-e cu coarde piscate dar afectînd deosebite forme (v. *cetera*, *chitara*, *țiteră*) cu totul străine vecheĭ K. care în forma ĭeĭ nu s'a menținut decît la unele popoare remase într'o civilizațiune primitivă (v. *Kisar*).

Kitarah, *Kitra*, *Kouitara*, *Kuitara*, *Kuitra*, diferite ortografiĭ ale unuĭ instr. arab, specie de mandolină (ceva maĭ mare însă) cu lada de resonanță bombată formată din doage, cu cuĭerul întors în unghĭu obtuz, ca la cobză, și cu 4 părechĭ de coarde acordate de ordinar: re_3-sol_3-la_3-re_4. Prin dimensiuni variază: de la 60 cm. pănă la 1 m. chĭar.

Kitared, *Kitarist*, *Kitaristica*, *Kitarodie*, v. *Kitara*.

Kitra, v. *Kitarah*.

Kiu, denumirea japoneză a arcușuluĭ.

Kiu-kin, drîmbă chineză.

Kius, mare darabană arabă cu corpul de aramă.

Ki-vain, specie de carilion format din mai multe gonguri dispuse pe un cadru circular, instr. uzitat în Siam (v. *Kong*).

Kix v. *Cuac*.

Klang (germ.)=sunet.

K.-boden=tablă de armonie.

K.-farbe=culoarea sunetului, *timbru* (v.).

K. figur v. *Figuri* sonore.

K.-folge=încatenare, legătura a două acorduri.

K.-geschlecht=mod (v.).

K.-lehre=acustica.

K.-leiter=gamă.

K.-messer=monocord (v.).

K.-schlüssel, denumire dată de H. Riemann unui mod de reprezintare a acordurilor bazat pe litere, cifre latine și cifre arabe (v. a *Cifra*).

K.-stufe=grad (v.).

Klappen (germ.), cheile cari servesc a acoperi sau descoperi bortele laterale practicate în tuburile unor instr.-e de suflare (v. *Cheie*).

K.-horn v. *Bugle*.

K.-trompete v. *Trompetă* cu chei.

Klarinette (germ.)= Clarnetă (v).

Klasma v. *Clasma*. Semnul seu ie ⌢

Klausel (germ.) v. *Clausula*.

Klav... v. *Clav...*

Klavier-*fingerbildner*, *Klavierhandleiter*, v. *Chiroplast*.

Klui, fluier siamez.

Kneifen (germ.)=a pișca. *K.-instrumenten*=instr.-e de coarde pișcate.

Knie (germ.)=genunchiu, *K.-geige*=viola *di gamba*. *K.-guitarre* v. *Chitară* de amor.

Kobdas v. *Gobdas*.

Kobuisa instr. de coarde și arcuș uzitat la unele popoare din nordul Rusiei. Coardele întrebuințate sînt făcute din păr de cal.

Koiel, fluier indian întrebuințat mai cu samă pentru acompaniarea dansurilor baiaderelor.

Kokiu, specie de violină japoneză. Lada de resonanță ie formată dint'un cadru aproape dreptunghiular de lemn pe care sînt întinse două membrane. Are 5 coarde, dintre cari două acordate în unison.

Kokun, instr. japonez analog cu acel numit *Girin* (v.) dar ceva mai mare și avînd 4 coarde

Kol, specie de darabană indiană uzitată pontru acompaniarea cîntului religios. Ie formată din două trunchiuri de con unite prin baza lor și două membrane de dimensiuni deosebite. Corpul ie de teracotă.

Kollektzüge (germ.) v. *Pedale* de combinațiune.

Kolo, instr. japonez, numit încă *Taki-goto* sau *Sonokoto* (v. *Koto*).

Kolofonium (germ.) v. *Sacîz*.

Koma v. *Coma*.

Koma-fui, fluier japonez cu 4 borte laterale.

Komala, semn din notațiunea muzicei indiene jucînd rolul bemoluluĭ nostru (v. *India*).

Kombu v. *Combu*.

Kommerslieder (germ.) nume dat în Germania la cîntece pe care

studenţii şi ceĭ ce ĭubesc a petrece le întonează în timpul bancheturilor lor.

Kong, nume dat în Siam la instr.-e formate din unul sau maĭ multe discurĭ de bronz producînd sunetul prin lovirea cu un cĭocan sau cu un maĭu (v. *Gong*). Astfel ĭeste *K.-Mong*, mare gong suspendat de un triped. Apoĭ din maĭ multe de aceste discurĭ aşezate pe un cadru circular, se formează specĭĭ de carilione a căror sonoritate ĭe foarte apreciată în orchestrele siameze; asemenea instr.-e sînt: *K.-ie*, format din 16 marĭ gonguri şi *K.-lek* format din 21 de gonguri maĭ micĭ. Executantul, înarmat cu două marĭ cĭocane sau maĭurĭ, de lemn sau de metal, se aşează în mijlocul cercului şi loveşte în dreapta şi stînga pentru a produce sunetele dorite. *K.-vang* ĭe o specie de pavilion chinez format din clopoţeĭ cari sună cînd se scutură instr.-ul.

Kontra (germ.) v. *Contra*.

Konzert (germ.) v. *Concert*.

Koo, specie de chitară japoneză, cu lada de resonanţă circulară şi cu 4 coarde întinse pe un gît purtînd 9 diviziunĭ.

Koppel (germ.) v. *Copula*.

Kopfstimme (germ.)=falset (v.).

Koradak, păreche de darabane indiene, formate din cîte o singură membrană întinsă pe un basen emisferic de teracotă; sînt întrebuinţate în acelaş timp, un acelaşĭ executant lovind pe cea maĭ mare cu mîna stîngă şi pe cea maĭ mică cu cea dreaptă.

Korazan-*tanbur*, specie de *tanbur* (v.) arab cu 5 coarde astfel acordate: la_2-re_3-la_3-re_4-ia_5.

Kosab, fluĭer arab.

Kosakisch (germ.) v. *Căzăceasca*.

Koto, familie de instr.-e japoneze, cea maĭ importantă, formată din instr.-e cu coarde întinse pe o tablă de armonie şi pişcate prin ajutorul unuĭ plectru. Sînt instr.-e analoage cu acele numite în China *Kin* şi *Ke*. Numărul coardelor variază, şi cu ĭel şi numele complementar ce se dă acestor instr.-e. Astfel ĭeste: *Suma-k.*, monocord: *Iakumo-k.* cu 2 coarde; *Aţuma-k.* cu 3 coarde; *Gokkin* cu 5 coarde; *Iamato-k.* sau *Vangong* cu 6 coarde; *Sague-k.* cu 9 coarde; *Siken-kin* sau *Kino-k.* cu 7 coarde. Toate aceste constau dintr'o ladă de resonanţă sau dintr'o simplă tablă de armonie maĭ mult sau maĭ puţin lungă, pe care sînt întinse coardele. Acestea se acordează sau prin cuĭele care le menţin, sau prin ajutorul unor scaunaşe mobile; variaţiunea în sunete se poate obţinea încă prin apăsarea coardeĭ pe tablă în anumite puncte însemnate pe aceasta. Alte instr.-e din aceĭaşĭ familie, cu un număr maĭ mare de coarde necesitează lăzĭ de armonie maĭ late şi amintesc oare cum instr.-ul arab numit *Canon*. Astfel ĭeste *Tsuma-k.* cu 13 coarde întinse pe o ladă de resonanţă trapezoidală; *Kakugnoto*, cu 25

de coarde, astăzĭ aproape dispărut, şi cel maĭ important din toate *Sono-k.* cu 13 coarde. Tot în această familie ĭeau loc instr.-ele numite: *Nikin*, cu lada de resonanţă rotundă şi cu 6 coarde; *Niguenkin* şi *Sankin*, formate dintr'un tub de bambu, unul cu 2 coarde celalte cu 3 coarde.

Kou . . . . v. *Ku* . . . .

Krakowiak (germ.) v. *Cracovianca.*

Krap, denumire a unor instr. uzitate în India şi Siam, specie de crotale (v.) făcute din bambu. Sînt maĭ multe varietăţĭ. Acele ordinare constau din lame de bambu de 40 cm. lungime şi sînt întrebuinţate totdeauna în număr mare. *K.-fuiung* ĭe acelaşĭ instr. numaĭ de dimensiunĭ maĭ micĭ. *K.-puang* ĭe un instr. format dintr'o serie de lame de fildeş sau de bambu dispuse ca acele ale unuĭ evantail.

Kra-şapee, specie de mare chitară, cu lada rotundă, cu gîtul foarte lung purtînd diviziunĭ şi cu 3 coarde puse în vibraţiune printr'un plectru de aramă, instr. uzitat în orchestrele siameze.

Kratima semn întrebuinţat în vechea notaţiune a muziceĭ bisericeĭ orientale raportîndu-se la durata sunetelor. Un alt semn, *K.-hiporoon* indica o mişcare pogorîtoare de treĭ grade unite.

Krebskanon (germ.) v. *Crebscanon.*

Krena, specie de fluĭer cu gură transversală uzitat în Bolivia.

Kreuz (germ.) = cruce (v.).

Krog-harpa, specie de mare ţiteră uzitată în Norvegia.

Krome (germ.) v. *Croma.*

Kromong, inst. javanez format dintr'o serie de gonguri de metal (v. *Kong*).

Kromphorn (germ.) v. *Cromorn.*

Krotalon (gr.) v. *Crotale.*

Krumata (gr.) v. *Crumata.*

Krumbhorn (germ.), v. *Cromorn.*

Krumbogen (germ.), tuburile de schimb ale cornuluĭ şi trompeteĭ.

Krummhorn, *Krumphorn* (germ.) v. *Cromorn.*

Krupeze (gr.) v. *Crupeze.*

Krustische (germ.) v. *Crustice.*

Ktenion (gr.) se numea după uuiĭ braţele laterale ale lireĭ, ĭar după alţiĭ cordarul (Κτένιον = pieptene).

Ku, denumire generică a darabaneĭ în China, unde sonoritatea acestuĭ instr. ĭe considerată ca un simbol al putereĭ cereştĭ şi a autorităţilor. Astfel din cea maĭ adîncă antichitate se citează de aceste instr.-e participînd la toate felurile de serbărĭ sau dînd diferite semnale, amintind poporuluĭ puterea supremă a ceruluĭ şi a reprezintanţilor luĭ şi respectul antorităţilor. Astfel se citează o mare varietate de nume: *Tsu-k.* sau *Pen-k.*, cea maĭ antică (sec. — 22), *Koa-k.* sau *In-k.* (sec. — 18) *Hiuen-k.* şi *Kien-k.* (sec. — 12) *Kin-k.*, *Eul-k.*, *Lei-k. Ling-k.*, *Lu-k.*, *Tao-k.*, *Po-k.*, *Ia-k.* ş. a. Cele maĭ marĭ din-

tre aceste dărabănĭ aveau de ordinar lada, de teracotă sau de lemn, de o formă elipsoidală trunchĭată (ca un poloboc) şi la unele membranele atingeau maĭ mult de 5 m. de circonferintă. Membranele acestor darabănĭ ĭerau acordate în sunete fixe şi nu ĭerau simplu sgomotoase. Se înţelege că astfel de aparate sonore nu putea fi portative, şi cele maĭ de multe orĭ ĭerau aşezate pe un picĭor terminat jos în cruce. Unele din acestea se menţin încă în timpurile moderne şi pe lîngă ĭele maĭ sînt de adaugat: *Ceu-k.* specie de dairea; *jao-k.*, darabana propriuzisă; *Ciang-k.*, mică darabană de forma unuĭ cĭasornic de năsip, ş. a.

Kudra-ganta v. *Ganta.*

Kufisma (gr.: Κουφίσμα=rîdicare, uşurare), semn din vechĭa notaţiune a muziceĭ bisericeĭ orientale îndicînd o mişcare ascendentă de la gradul al treilea la al patrulea, primitiv *mi-fa.*

Kuitara, *Kuitra*, v. *Kitarah.*

Kujawiak, dans polonez analog cu mazurca (v.).

Kumpul v. *Gong.*

Kunjeri instr. de coarde şi arcuş uzitat în India. Lada de resonanţă ĭe rotundă, gîtul lat purtînd diviziunĭ şi 6 sau 7 coarde.

Kunst (germ.)=artă. *K.-cither*, v. *Bijuga-cither.*

Kurka, cîntec de resboĭ, indian.

Kurrende (germ.)=colindătorĭ.

Kurze-*octave* (germ.) = octava scurtă, denumire dată în vechile orgĭ octaveĭ celeĭ maĭ grave din claviatură, care ĭera oare cum redusă, neconţinînd decît taste pentru notele naturale.

Kuser, specie de chitară japoneză, analoagă cu *Sam-jin* al Chinezilor, dar cu 4 coarde şi gîtul purtînd diviziunĭ.

Kusir v. *Kisar.*

Kuvan-teki sau *Fui* (v.) denumirea japoneză a flautelor.

Kwetz v. *Agada.*

Ky... v. *Ki....*

L', articolul it. *lo* sau *la*, cu eliziune, înaintea cuvintelor începînd cu o vocala: *l'Adagio* în loc de *lo Adagio*.

La, a şasea şi ultima dintre silabele aretine. In sistemul de solmizare cu mutaţiunĭ această silabă ĭera atribuită la diferite sunete, dupá natura exacordului întrebuinţat. Cînd însă în timpurile maĭ nuoĭ, s'a fixat aceste silabe la anumite sunete, silaba *la* s'a atribuit graduluĭ al şaselea a scăreĭ majore tip, care serveşte şi ca punct de plecare pentru scara minoră tip. Toate instr.-ele de coarde şi arcuş uzitate în orchestră, au cîte o coardă care vibrînd liberă, dă pe *la* şi poate acesta ĭeste motivul pentru care s'a ales unul din aceste sunete, şi anume pe acel din octava a treĭa, ca sunet fix pentru diapazon.

La (it.) articolul femeniu.

La bemol, sunet maĭ jos cu un semiton cromatic decît sunetul *la*. Acest sunet poate servi ca punct de plecare atît pentru o gamă majoră: *la bemol major*, cu 4 bemolĭ în armatură, cît şi pentru o gamă minoră, *la bemol minor*, cu 7 bemolĭ în armatură. Cum însă în sistemul temperat acest sunet ĭe confundat cu *sol diez*, gama minoră a luĭ L. b. nu se ĭca maĭ micĭ o dată ca tonalitate a uneĭ bucăţĭ de muzică, decît doar pentru exerciţiĭ, preferîndu-i-se acea a luĭ *sol diez* minor care nu are decît 5 diezĭ în armatură. Totuşĭ în cursul uneĭ bucăţĭ se pot întîlni modulaţiunĭ în această tonalitate.

Labiale, se zice despre tuburile de orgă sau alte instr.-e în care vibraţiunile sînt provocate prin lovirea unuĭ curent de aĭer de o tăĭetură practicată la unul din capetele tubuluĭ. (v. *gură*).

Labien (germ.) sau *labium* (lat.), muchea tăĭetureĭ de care se loveşte curentul aĭerian ce provoacă producţiunea vibraţiunilor în unele instr.-e de suflare.

Labirint v. *Urechie*.

Labisatio (lat.) denumire dată de uniĭ autorĭ sistemuluĭ de solfiare al luĭ Hitzler, cunoscut generalminte sub numele de *bebisatio* (v.).

Ladă *de resonanţă* se numeşte o cutie de lemn, de metal sau de alt material, destinată a întărĭ prin vibraţiunea aĭeruluĭ cupris în ĭea, intensitatea sunetelor ce se produc asupra

ieĭ. Trebuĭe a deosebi lăzile destinate a întări sonoritatea unuĭ sunet anumit, de acele ale instr.-elor de coarde, a căror misiune ĭe de a întări într'un mod uniform toate sunetele produse de aceste instr.-e. O ladă destinată unuĭ sunet izolat (acel al unuĭ diapazon, sau acel al uneĭ lame metalice sau altele în diferite instr.-e) funcţionează ca un tub închis; dimensiunile ce trebuĭe a-ĭ da sînt în relaţie cu acest sunet şi practica a stabilit următoarea regulă: lungimea uneĭ lăzĭ de resonanţă destinată a întări sonoritatea unuĭ sunet anumit, ĭe egală cu lungimea tubuluĭ închis ce ar da acest sunet, minus jumătate din înălţimea ce voim a da acesteĭ lăzĭ. De ex. o L. d. r. de o înălţime de 5 cm. destinată a întări sonoritatea unuĭ diapazon dînd pe *la* de 870 vibraţiunĭ simple, va avea o lungime egală cu lungimea tubuluĭ închis dînd această notă (195 mm.) minus jumătate din înălţimea ieĭ (25 mm.) sau

195 — 25=170mm.

Resunătoriĭ (v.) luĭ Helmholtz nu sînt altă ceva decît lăzĭ de resonanţă de forme particulare, a căror capacitate ĭe astfel regulată ca să întărească sonoritatea unor anumite sunete.

Lăzile instr.-elor de coarde, departe de a fi destinate să întărească sonoritatea unor sunete anumite trebuĭe din contra să întărească, într'un mod constant şi uniform, toate sunetele produse de aceste instr.-e. Forma acestor lăzĭ variază de la un instr. la altul, dar ĭele se pot reduce la cîte-va tipurĭ principale.

La violină, chitară ş. a. L. d. r. se compune din două table de armonie, placĭ subţirĭ de lemn, unite între ĭele prin păreţĭ laterali (v. *faşcii*) şi ţinute la distanţă printr'un mic cilindru, tot de lemn, numit *pop*. Vibraţiunile coardelor, prin intermediul scaunaşuluĭ şi al aĭeruluĭ încunjurător, sînt transmise tableĭ superioare, de la care, prin faşciile laterale, prin pop şi prin aĭerul cuprins în L. d. r., tableĭ inferioare, şi astfel toate împreună concură a da sunetelor o sonoritate incomparabil maĭ mare decît aceĭa ce ar avea, cînd coardele ar vibra fără L. d. r. La instr.-ele din familia lăuteĭ (cobză, mandolină ş. a.) tabla inferioară ĭe suprimată sau maĭ bine zis ĭe înlocuită printr'un fund bombat, format din doage, şuşeniţĭ înguste, unite între ĭele, cari însă joacă acelaşĭ rol. La piano, harpă, ţimbală, ş. a., lăzile, deşi afectează forme atît de variate, sînt în fond maĭ mult sau maĭ puţin analoage cu acea a violineĭ: două table de armonie unite prin fasciĭ laterale.

Teoria acestor lăzĭ ĭe foarte complicată, şi numaĭ pe practică se bazează formulele cele maĭ potrivite pentru construc-

ţiunea lor. În ceĭa ce priveşte dimensiunile lor, ĭele trebuĭe să fie relativ marĭ, corespunzînd oare cum teoretic unuĭ sunet foarte grav, aşa că orĭ ce sunet ar fi dat de instr., ĭel să poată fi considerat ca una din armonicele sunetuluĭ grav căruĭa ĭ-ar corespunde L. d. r.

Instr.-ele extra-europene sau acele ale antichităţeĭ ne presintă lăzĭ de resonanţă de o formă foarte originală. Astfel ĭeste ţasta de broască întrebuinţată la vechĭa *liră* a Grecilor, la *el aud*-ul primitiv al Arabilor; nuca de cocos, oul de struţ, întrebuinţate la diferite instr.-e indiene, japoneze ş. a.; difiritele speciĭ de tartace (v. *cucurbită*) cari servesc fie ca lăzĭ de resonanţă în instr.-e extra-europene (ca *vina*), fie ca întăritoare a sunetuluĭ izolat produs de lama vibrantă sub care ĭe pusă (ca la *marimba*). În alte instr.-e rolul lăzilor de acest gen îl joacă tuburĭ de bambu (ca la *gendir*).

Nu trebuĭe a confunda cu lăzile de resonanţă lăzile sau corpurile diferitelor speciĭ de dărăbănĭ, fie făcute din lemn, din metal sau din teracotă, a căror dimensiunĭ şi forme nu joacă nicĭ un rol în sonoritatea instr.-uluĭ (v. *membrană*).

La diez, sunet cu jumatate ton cromatic maĭ sus decît sunetul *la*. În practică nu ĭe luat ca punct de plecare nicĭ pentru o gamă majoră (care ar avea 10 diezĭ în armatură) nicĭ pentru o gamă minoră (care ar avea 7 diezĭ în armatură); temperamentul identificîndu-l cu sunetul *si b*, i se preferă tonalităţile acestuia: *si b* major, cu doĭ bemolĭ, sau *si b* minor cu 5 bemolĭ în armatură. Ca tonalităţĭ pentru exerciţiĭ, sau ca modulaţiunĭ trecătoare se pot întîlni însă şi gamele luĭ L. d.

Lage (germ.) = poziţiune (v.).

Lagrimoso (it.) = plîngător, ca termin de expr.

Laia-vansi (beng.), specie de fluĭer cu gura transversală, uzitat în India. Ie format dintr'un simplu tub deschis la amîndouă capetele şi avînd 7 borte laterale. Ca şi în instr.-ele analoage (*naĭ* arab, *caval* ş. a) producţiunea sunetuluĭ ĭe foarte grea şi numaĭ o lungă practică o aduce.

Lai (fr.) mic poem de un gen uşor, formă populară uzitată în Franţa în Evul mediu.

La major, tonalitate majoră avînd ca gamă scara bazată pe *la* ca tonică şi cu notele *fa*, *do* şi *sol* diezate. Esteticiĭ partizanĭ aĭ caracterelor expresive a tonalităţilor pun în domeniul luĭ L. m. exprimarea „amoruluĭ cast, a mulţumireĭ, a speranţeĭ, a veseliĕĭ tinereţeĭ, a credinţeĭ în Dumnezeu". (v. *Caractere*). Orĭ cum această tonalitate ĭe una din cele maĭ favorabile instr.-elor de coarde şi arcuş, fiind că acestea au ca coarde libere cele maĭ bune grade ale ĭeĭ.

Lamă *vibrantă*, nume dat unor bande subţirĭ lungĭ şi înguste relativ cu lungimea, de orĭ ce material elastic ar fi ĭele, întrebuinţate ca corp vibrant în construcţiunea unor instr.-e muzicale. Vibraţiunile acestor L. pot fi transversale sau longitudinale; dar cele întăĭ sînt singurele aplicate în practică. Iele se pot obţinea fixînd L. printr'un capăt şi frecînd-o cu arcuşul, sau îndepărtînd-o cu degetul din poziţiunea sa de echilibru. In practică însă singurul mod de punere în vibraţiune a lamelor vibrante ĭe lovirea cu cĭocanaşe, fie direct, fie prin intermediarul uneĭ claviaturĭ. In instr.-ele muzicale lamele vibrante sînt sau suspendate printr'un găitan, sau aşezate pe un cadru sau ladă de resonanţă. In tot cazul ĭele trebuĭe să fie izolate, ceĭa ce se poate face printr'o mărgea de sticlă, printr'o rotiţă de plută, printr'un găitan sau un simplu paĭu intercalat între ĭele şi cadrul ce le suportă. Vibraţiunile lamelor se produc urmînd aceleaşĭ legĭ caşi acele ale vergilor sau placelor vibrante; cu alte cuvinte: numărul lor ĭe în raport direct cu grosimea şi în raport invers cu patratul lungimeĭ. Lăţimea nu are decît o influenţă neglijabilă asupra înălţimeĭ sunetuluĭ. Cum însă proporţia în grosimea lamelor ĭe relativ foarte greu de stabilit, se preferă în general a nu se servi decît de legea lungimelor, întrebuinţîndu-se lame de aceĭaşĭ grosime şi ne variind decît prin lungimea lor. In instr.-ele muzicale se găsesc întrebuinţate lame de metal (de preferinţă oţel), de sticlă, lemn, trestie ş. a.; orĭ cum însă aceste instr.-e n'au jucat nicĭ o dată un rol important în muzică. Totuşĭ industria primitivă a diferitelor popoare sau imaginaţiunea maĭ mult sau maĭ puţin rafinată a factorilor, ne procură o frumoasă serie de instr.-e în cari sunetul ĭe produs prin lame vibrante: *stacado*, *gendir*, *marimba*, *ranat*, *zanza* ş. a. instr.-e exotice, precum şi diferite speciĭ de *carilion*, *xilofon*, *lira*, *tipofon*, *armonica*, *celesta* ş. a. instr.-e europene, maĭ mult sau maĭ puţin perfecţionate.

Cite o dată se întrebuinţează numele de L. v. în acelaşĭ sens cu *ancie liberă* (v.).

Lamentabile sau *lamentoso* (it.) = plîngător, ca termin de expr.

Lamento (it.) = plîngere, dat ca titlu unor bucăţĭ muzicale. Un L. ĭe tot ceĭa ce a parvenit până la noĭ din opera *Arianna* de Monteverde, capo d'opera acestuĭ maĭstru. Sub numele de *lamentaţiuni* se înţelege în biserica creştină occidentală în special treĭ poeme ale profetuluĭ Irimia ce se cîntă la serviciu în ultimele treĭ zile ale septămîneĭ marĭ. Melodiile tradiţionale pe care se cîntau aceste lamentaţiunĭ până în sec. 16 cereau nu numaĭ o mare extensiune de

voce dar şi măĭestrie în conducerea ĭeĭ, pentru o putea da o expresiune cuvenită ideilor triste şi sfişiitoare ale profetuluĭ. In urmă s'a căutat a se simplifica aceste melodiĭ şi totuşĭ aşa simplificate ĭele produc o profundă impresiune asupra credincĭoşilor. Deja din prima perioda a polifonieĭ moderne maĭştriĭ contrapunctişti au cercat a întări încă expresiunea acestor lamentaţiunĭ, prin puterea expresivă a armonieĭ; maĭ cu samă Palestrina şi Vittoria au creat adevărate lucrărĭ de artă. Totdeauna cînd aceste lamentaţiunĭ sînt cîntate de cor ĭele sînt acompaniate, cel puţin de orgă.

La minor, tonalitate minoră, avînd ca gamă scara bazată pe *la*. Prin necesitatea semitonuluĭ între gradele 7 şi 8, nota *sol* ĭe diezată. Această gamă ĭe luată ca tip pentru gamele minore. In gama melodică se alterează de obiceĭ la suit nota *fa*, facînd-o *fa* diez şi la pogorît se anulează diezul atît la *sol* cît si la *fa*, astfel că pogoritor ĭea ĭe tocmaĭ gama reprezintînd anticul *hipodoric* (v.). Partizaniĭ caracterilor expresive ale tonalităţilor atribuĭe luĭ L. m. maĭ presus de toate puterea de a exprima „blîndeţa, bunatatea, candoarea, fie prin şagă sau seriozitate, fie în veselie sau în tristeţă“ (v. *Caractere*). Ca şi *la major* şi pentru acelaş motiv, L. m. ĭe una din tonalităţile cele maĭ favorabile instr.-elor de coarde şi arcuş, şi maĭştriĭ scriu bucuros în această tonalitate orĭ de cîte orĭ sunetele principale ale instr.-elor întrebuinţate fac parte din ĭea.

Lampons (fr. de la *lamper*, = a bea), nume dat unor cîntece de masă formate din maĭ multe strofe cîntate alternativ, al căror refren, zis de cor, ĭe terminat prin cuvîntul *lampons*, repetat pănă cînd cel ce a cîntat strofa a băut paharul şi-l trece la altul.

La munneira dans spaniol, uzitat maĭ cu samă în Galicia. Muzica, de o mişcare moderată, ĭe în $^{2}|_{4}$, cu frazele începînd totdeauna printr'o anacrusă de o pătrime, adică pe timpul al doilea. Castanetele se mărginesc constant a lovi timpiĭ tarĭ aĭ măsureĭ.

Lăncerĭ (fr.: *lanciers*), varietate de *cadril* (v.) dansat de obiceĭ de patru părechĭ. Figurele 1, 3 şi 4 sînt în $^{6}|_{8}$, 2 şi 5 în $^{2}|_{4}$. Mişcarea la figura 1 ♩. = 122: la fig. 2 ♩ = 112; la fig. 3 ♩. = 96; la fig. 4 ♩. = 108 şi la fig. 5 ♩ = 108.

Ländler, sau *Länderer* (germ.) dans original din Landel, specie de vals, în măsură ternară (de ordinar $^{3}|_{4}$), de un caracter pasionat, vesel, dar de o mişcare moderată. O imitaţiune de L. ĭe aşa numita *tiroliană* (v.). Caracteristic în mersul melodic al acestuĭ dans ĭe mişcarea aproape constantă în optimĭ. Compozitoriĭ de muzică

instr.-ală au adoptat forma acestuĭ dans, şi Beethoven, Schubert, Heller, Jensen ş. a. scriind L. au făcut din ĭel una din formele caracteristice ale muziceĭ instr.-ale. Acel din *Freischutz* însă ĭe citat ca un model.

Langharp sau *Langleike*, specie de harpă norvegiană cu 7 coarde.

Langsam (germ.)=rar, încet, ca termin de mişcare.

Langspil, specie de violină primitivă islandeză, cu treĭ coarde acordate două în unison şi o a treĭa o octavă maĭ jos. Pe una se cîntă melodia, şi arcuşul, atăcîndu-le pe toate treĭ în acelaşĭ timp, aceasta ĭe însoţită continu de o specie de hang, ca şi în cimpoĭ sau maĭ bine ca şi în violina rusă numită *Gudoc*.

Languendo sau *languente* (it.)= slăbit, ca termin de expr.

Languette (fr., dimin. de la *langue*=limbă), nume dat de factoriĭ de clavecine şi spinete din secoliĭ trecuţĭ la nişte micĭ bucăţele de lemn adaptate la capătul tastelor şi în care se fixa pana destinată a pişca coarda. Relativ la instr.-ele de suflare acest cuvînt ĭe întrebuinţat une orĭ în acelaşĭ sens cu *ancie* şi alte orĭ cu *cheĭe* sau *clapă*.

Lao-fan una din varietăţile de orchestră siameză, obicĭnuită în provinciile de nord ale regatuluĭ.

Lapa specie de lungă trompetă uzitată în muzicele turceştĭ.

Larga (lat.) nume dat de unĭĭ autorĭ uneĭ figurĭ din notaţiunea proporţională uzitată în sec. 14 şi 15, avînd o valoare maĭ mare încă decît acea numită *maxima*. (v.) Această valoare însă nu ĭera nicĭ o dată întrebuinţată în practică şi figura care o reprezinta în speculaţiunile teoretice ĭera aceiaşĭ caşi a maximeĭ, numaĭ avînd două sau chĭar maĭ multe cozĭ.

Largando (it.), acelaşĭ cu *allargando* (v.).

Larghetto (it.), ca termin de mişcare, dimin. de la *largo* (v.) ocupînd locul între acesta şi *andante*, numărînd metronomic 60 — 72 timpĭ pe minut. Comparaţiunea acestuĭ termin cu *andantino* (v.) ĭe greşită. De multe orĭ această mişcare ĭe adoptată de compozitorĭ pentru partea a doua a sinfonieĭ, sonateĭ ş. a. şi în acest caz însuşĭ această parte ĭea numele de L.

Largior (lat. = maĭ larg, maĭ mare) v. *Fistula*.

Largo (it.= larg, rar) termin raportîndu-se la cea maĭ rară mişcare muzicală, cuprinzînd metronomic de la 40 pănă la 60 timpĭ pe minut. Ie astfel acelaşĭ lucru cu *grave*. Caracteristic pentru acesta mişcare fiind gravitatea, seriozitatea, nobleţa, cari nu sînt susţinute prin figuraţiune, ĭe rar să o găsim indicată pentru bucăţĭ de o întindere maĭ mare; din contra, într'un număr restrins

de fraze ĭea aduce cu sine o mare putere de expr. şi astfel o vedem adese întrebuinţată la întroducerele formelor ciclice. Expr. *molto L.* în fond ĭe acelaşĭ lucru şi nu se rapoartă decît la mişcărĭ apropiindu-se de limita inferioară a luĭ L., între 40 şi 50. *Poco L.* ĭe o expr. ce nu ĭe totdeauna la locul ĭeĭ: o găsim în diferite ocaziunĭ indicînd o modificare a mişcăreĭ principale.

Larigot sau maĭ bine *l'Arigot*, vechĭu instr. fr., specie de mic fluĭer cu gura cĭoplită, astăzĭ ĭeşit din uz. Numele însă ĭ-a remas la un joc de orgă, cel maĭ acut din toate, joc de mutaţiune sunînd quinta.

Laringe sau *larinx* ĭe partea din organul vocal în care se produce sunetul. Iel ĭe situat în partea anterioară mediĕ a gîtuluĭ, unde produce o specie de umflătură maĭ mult sau maĭ puţin pronunţată, numită *nod* sau *mărul luĭ Adam*, foarte uşor de observat la persoanele slabe şi în general la barbaţĭ, care umflătură însă nu influenţează întru nimic asupra formeĭ interne a aparatuluĭ vocal. Forma L.-uluĭ ĭe aproape acea a unuĭ con trunchĭat resturnat, prin partea inferioara (baza mică) continuînd *trachea-arteră*, care aduce aĭerul de la plămăĭ, şi prin cea superioară (baza mare) comunicînd cu *faringele*. Iel ĭe suspendat de osul *hioid*, de care depinde şi limba, ceĭa ce explică relaţiunea dintre poziţiunile lor reciproce. Tot interiorul cavităţeĭ L.-luĭ ĭe tapisat de o membrană mucoasă foarte elastică, sediul a maĭ multor ghinduri cari secretează sucul necesar pentru a menţinea umiditatea esenţială uşurinţeĭ mişcărilor ĭeĭ. Această membrană către mijlocul cavităţeĭ, presintă două părechĭ de talduri orizontale, numite *coarde vocale*. Cele de maĭ jos, *adevăratele coarde vocale*, funcţionînd ca o adevarată ancie dublă, se pot apropia sau îndepărta între ĭele, dînd astfel curs liber sau înterceptînd curentul aĭerian; sînt producatoarele sunetuluĭ, atît în vorbire cît şi în cîntare. Cele de maĭ sus, *coardele vocale falşe*, maĭ puţin pronunţate, joacă un rol în emisiunea sunetelor acute, în strigăt ş. a. De la dimensiunile relative ale acestora depinde timbrul voceĭ, şi de la aptitudinea lor pentru tensiune extensiunea ĭeĭ. Părеţiĭ L.-luĭ sînt menţinuţĭ printr'o serie de cartilage, formate dintr'o ţesătură elastică şi flexibilă, mobile unele asupra altora sub influenţa uneĭ sêriĭ de muşchĭ. Principalele sînt: *tiroidul*, compus din două lame aşezate în unghĭu, cari formează proeminenţa măruluĭ luĭ Adam; *cricoidul*, cartilagiu inelar, cari prin partea posterioară menţine alte două cartilage maĭ micĭ, *aritenoide*, cari funcţionează ca pîrghiĭ ale coardelor vocale. Spaţiul cu-

prins între aceste coarde vocale se numeşte *glotă*, sau mai bine zis *orificiu glotic*, şi ie protejat în contra alimentelor, dinspre partea faringelui, printr'o membrană suspendată, specie de capac mobil menţinut asemenea printr'un cartilagiu, şi numită *epiglotă*. Acest spaţiu poate fi lungit sau scurtat, lărgit sau strîmtat, prin tensiunea sau slăbirea coardelor vocale, prin apropierea sau îndepărtarea lor. Numai trecînd prin acest spaţiu curentul aierian întră în vibraţiune şi produce sunetul şi de la aceste diferite aspecte ce glota ĭea depinde înălţimea sunetului emis. Această emisiune constă din două mişcări principale, una pregătitoare, în care coardele vocale se pun oare cum în poziţiune, apropiindu-se şi întinzîndu-se în acelaşi timp, şi a doua, cînd acestea brusc se îndepărtează mai mult sau mai puţin, şi vibrează sub impulsiunea curentului de aĭer, transmiţînd acestuĭa vibraţiunile lor; ĭe ceĭa ce se numeşte *lovitura de glotă*, producătoarea sunetului, mişcare de care ne dă o exactă imagină acea produsă de buze pronunţînd litera b. In emisiunea sunetelor cari formează registrul de pĭept, coardele vocale, într'un grad mai mare sau mai mic de tensiune, vibrează în toată lungimea lor, şi glota ĭe deschisă asemenea în toată lungimea ĭeĭ, afectînd o formă aproape eliptică, [illegible] lungită, mai largă sau mai strînsă, după cum sunetul emis ĭe mai mult sau mai puţin grav. Din contra, în emisiunea sunetelor registruluĭ de cap, acest orificiu devine din ce în ce mai mic, numaĭ o parte a coardelor vocale întrînd în vibraţiune, falşele coarde vocale şi baza epigloteĭ aşezîndu-se asupra lor şi determinînd astfel lungimea lor vibrantă. Aceasta cel puţin ĭe părerea cea mai acreditată astăzĭ.

Abstracţiune însă făcînd de dilataţiunea sau contracţiunea coardelor vocale, acest orificiu în sine însuşĭ ĭe la femeĭ şi la copiĭ cu mult mai mic decît la barbaţĭ, ceĭa ce face că vocea acestora ĭe respectiv cu o octavă mai gravă. La băĭeţĭ glota primeşte o modificare către împrejurimile vrîsteĭ de 15 anĭ, cînd vocea se transformă şi ĭea forma sa definitivă (v. *Schimbare*).

Laringoscop, aparat destinat a face posibilă examinarea larîngeluĭ. Propriu nu ĭe un aparat, ci o combinaţiune de mai multe micĭ instr.-e: o mică oglindă circulară de un diametru de 1 sau 2 cm. fixată de o coadă; se aşează pe pălătuşul celuĭ ce se examinează; această mică oglindă dă imaginea laringeluĭ cu condiţiunea de a fi bine luminată, ceĭa ce se obţine reflectînd asupra ĭeĭ, printr'o altă oglindă circulară, ceva mai mare, fixată pe fruntea observatoruluĭ, lumina u-

neĭ lămpĭ concentrată prin ajutorul uneĭ lentile pusă dinaintea flacăreĭ şi a uneĭ oglinzĭ concave pusă îndărăptul ĭeĭ. Naturalminte gura trebuĭe să fie bine deschisă şi limba menţinută pe barbie cu ajutorul uneĭ batiste. Această examinare nu are nimic desplăcut în sine şi se poate face cu mare uşurinţă de orĭ cine.

Lasu, nume dat introducereĭ în mişcare înceată a cĭardaşuluĭ (v.) unguresc.

Lateralis (lat.) = lăturaş, plagal (v.).

Lăturaş în teoria muziceĭ bisericeĭ noastre se dă acest epitet glasurilor 5, 6, 7 şi 8, considerate ca respectiv derivate ale glasurilor 1, 2, 3 şi 4 (v. *Glas* şi *Plagal*).

Laude sau *Lăudări* (lat.: *laudes*) nume colectiv dat în biserica creştină la o serie de cîntărĭ făcînd parte din serviciul de dimineaţă, a căror text ĭe luat din diferiţĭ psalmĭ şi maĭ cu samă din psalmiĭ 148, 149 şi 150 cari încep prin cuvintele „Laudaţĭ pre Domnul“ sau „Cîntaţĭ Domnuluĭ“.

Numele de *laudi spirituali* s'a dat în sec. 16 la imne în maĭ multe vocĭ scrise pe texte sacre. Cel întăĭ care a scris astfel de imne a fost Animuccia († 1571), pentru congregaţiunea luĭ San Filippo Neri, la Roma. Din alternarea acestuĭ fel de imne cu recitărĭ a diferite episode din istoria sacră a ĭeşit *oratoriul* (v.) modern.

In sec. trecuţĭ se dădea numele de *laudisti* (it.) sau *laudistae* (lat.) membrilor unor societăţĭ de amatorĭ, înfiinţate în diferite oraşe italiene, cari, la epocĭ anumite mergeau în procesiunĭ pe strade, îmbrăcaţĭ în haine albe şi cu lumînărĭ în mînă, oprindu-se în pĭeţele publice şi maĭ cu samă în faţa bisericilor, întonînd diferite imne religoase. Origina acestor societăţĭ pare a fi anterioară sec. 14 (v. *Italia*) şi pare că au existat încă pănă în sfirşitul sec. 18.

Laureat, titlu dat în general acelor ce au ĭeşit învingătorĭ într'un concurs artistic şi prin extensiune acelor ce absolvind o şcoală au obţinut cea maĭ mare recompensă.

Lăută, tipul instr.-elor de coarde pişcate şi cu lada de resonanţă bombată, de care găsim reprezintaţiunĭ pe cele maĭ vechĭ monumente funerare ale Egiptenilor. Instr.-ul european ĭe derivat din instr.-ul favorit al Arabilor cunoscut sub numele de *el aud* (v.), care introdus în Spania (*laud*) prin Arabĭ, nu întîrzie a trece în celelalte ţărĭ, Italia (*liuto*) Franţa (*luth*) şi Germania (*Laute*). Dar maĭ cu samă în urma cruciadelor ĭel cĭştigă teren, se pecfecţionă şi din sec. 15 pănă în sec. 17 jucă un rol foarte important în istoria muziceĭ. In tot acest timp L. nu ĭe numaĭ un important membru al ansamblurilor inst.-ale, dar şi princi-

palul instr. acompaniator şi executant al muziceĭ de cameră. Aranjamentele pentru L. a compoziţiunilor de muzică vocală ĭerau pentru muzica intimă de pe atuncĭ ceva analog cu reducţiunile pentru piano a partiţiunilor moderne de opere sau muzică orchestrală.

L. consta dintr'o ladă de resonanţă rotundă, aproape emisferică, formată din doage, fără faşciĭ laterale; tabla de armonie ĭe de obiceĭ pătrunsă de una sau maĭ multe rozete. Forma aceasta bombată a lăzeĭ de resonanţă ne dă caracteristica instr.-elor din aceĭaşĭ familie cu L. prin opoziţie cu acele din familia chitareĭ, a căreĭa ladă ĭe formată din două table unite prin faşciĭ laterale. Lada ĭe prelungită printr'un gît lat, care întors în unghĭu drept formează cuĭerul. In instr.-ele posterioare sec. 15, pe gît, sub coarde sînt marcate diviziunile unde trebuĭe a apăsa coarda pentru a obţinea sunetul dorit; în instr.-ele anterioare, aceste diviziunĭ lipsesc, precum lipsesc încă şi azĭ la instr. tip al Arabilor. Numărul coardelor a variat cu timpul, precum a variat naturalmînte şi acordul. Cele maĭ vechĭ instr.-e reprezintate în manuscripte au 4 coarde; altele au un număr maĭ mare de coarde, simple sau împărechĭete. In sec. 16 L. are de obiceĭ 11 coarde, 5 părechĭ şi una izolată, pentru melodie, astfel acordate:

sol_1-do_2-fa_2-la_2-re_3-sol_3

sau:

la_1-re_2-sol_2-si_2-mi_3-la_3

Către sfîrşitul sec. 16 încep a se construi instr.-e avînd pe lîngă această serie de coarde încă un număr de coarde destinate a da sunete grave vibrînd în libertate. Iată acordul obicĭnuit al acestor instr.-e în sec. 17 (după *Marea Eniclopedie*): pentru coardele de pe tastă aceleaşĭ de maĭ sus, ĭar coardele grave dădeau sunetele sol_1-fa_1-mi_1-re_1-do_1. Mersenne dă un alt acord pentru coardele de pe tastă:

la_1 re_2-fa_2-la_2-re_3-fa_3

De altmintrelea variaţiuneą acorduluĭ prezinta astfel de complicaţiunĭ că Matheson (*Das neue eröffnete Orchester*, 1713) zice că un lăutist în vrîstă de 80 de anĭ a trecut desigur 60 din ĭeĭ acordîndu-şĭ instr.-ul. In Germania ĭera o întreagă familie de L., de la sopranino (*Klein oktav Laute*) pănă la contrabas (*Grosse oktav Laute*). Dar nicĭ în celelalte ţărĭ diminutivele şi augmentativele n'au lipsit. Astfel în sec. 16 pare că instr.-ul numit *Chiterna* sau *Quinterna* nu ĭera decît o mică L. cu 4 părechĭ de coarde; cu sec. 17 însă aceasta a început a fi construită ca şi chitara, cu două table de armonie. *Lutina*, *Mandora*, *Mandola*, *Mandolina*, sînt instr. din aceĭaşĭ familie, cu alte cuvinte lăute de dimensiunĭ maĭ marĭ sau maĭ micĭ. Silinţele de a

da lăuteĭ o cît maĭ mare extensiune dînd coardelor grave o maĭ mare lungime, a condus la două procedeurĭ de fabricaţiune: unele instr.-e aveau două gîturĭ, unul lung, pentru coardele grave, şi altul scurt, avînd cuĭerul întors cam pe la jumătatea celuĭ mare, pentru coardele de pe tastă; altele, numaĭ cu un singur git, dar avînd două cuĭere, acel al coardelor grave construit în prelungirea tasteĭ. Aceste instr.-e au fost numite unele *Teorba*, altele *Arhi-lăută*, dar autoriĭ sînt puţin precişĭ în a face deosebirĭ exacte între aceste speciĭ de instr.-e.

După ce toate aceste varietăţĭ de L. se bucurară de o mare favoare în tot timpul sec. 17, cu sec. 18 ĭele sînt detronate de instr.-ele de coarde şi arcuş şi de cele cu claviatură, şi în sec. 19 singur mandolina continuă a fi încă cultivată în Italia şi în Spania.

L. şi varietăţile ĭeĭ aveau o notaţiune proprie lor, deosebită de notaţiunea proporţională uzitată generalminte. Această notaţiune, numită *tablatură* (v.) consta din litere şi cifre cari nu se raportau la înălţimea sunetuluĭ, ci la punctul unde coarda trebuĭe a fi apăsată pentru a se obţinea sunetul dorit. Dealtmintrelea deşi această tablatură a variat în diferitele ţărĭ, transcripţiunea ĭeĭ în notaţiune modernă nu prezintă niciŭ o greutate şi studiul ĭeĭ ĭe de o mare importanţă pentru studiul muziceĭ din sec. 16 şi 17, prin ĭea dispărînd îndoĭelele notaţiuneĭ proporţionale, nesiguranţa unor accidenţĭ presupuşĭ ş. a.

Nu se ştie nimic despre introducerea acestuĭ instr. în ţările noastre. Existenţa luĭ însă ne ĭe dovedită prin existenţa numeluĭ, care ne indică întru cît-va şi drumul ce a urmat. In adevăr, se poate afirma că ĭea ne-a venit direct de la Arabĭ, fapt ce se confirmă prin forma vechĭe a numeluĭ acestuĭ instr., *Alăuta*, care evident se trage de la *el'aud* sau *al aud* arab şi nu de la expresiunile occidentale, cari au suprimat imediat vocala iniţială a articoluluĭ arab. Dar în afară de aceasta nimic nu se poate preciza; niciŭ o altă urmă nu există, decît doar *cobza*, evident o derivare din vechĭa L. care şĭ-a schimbat numele sub influenţa rusască, şi titlul de *lăutar*, cari dat maĭ tîrziu tuturor instr.-iştilor ambulanţĭ, muzicanţĭ de profesiune, chĭar cîntăreţĭ, se raporta desigur la început numaĭ la instr.-iştiĭ lăutiştĭ.

Lăută-*teorbă*, varietate de teorbă cu două gîturĭ imaginată şi construită în 1727 de factorul S. Schelle din Nuremberg.

Lăutar v. *Lăuta* şi *Taraf*.

Laute (germ.)=lăuta (v.)

Lauteninstrumenten (germ.) nume dat cîte o dată în general instr.-elor de coarde pişcate, numite încă *Harfen instrumenten*.

Lăutist, instr.-ist cîntînd din lăută.
Le (it) articolul plural femenin.
Leader (engl.)=conducător, v. *Concert*-maĭstru şi *Conduce*.
Leg. presc. în loc de *legato* (v.).
Lega (a) două sau maĭ multe sunete ĭe a le emite astfel ca să nu se facă nicĭ cea maĭ mică pauză între ĭele, ne părăsind pe unul decît exact în momentul în care atăcăm pe următorul. Acest efect de execuţiune se indică fie prin terminul *legat* (it.: *legato*, sau *ligato*, fr.: *coulé* sau *lié*, germ.: *gebunden* ş. a.) cînd se rapoartă la un pasaj de o durată maĭ mare, sau prin semnul *legăturei* (v.) cînd se rapoartă la un număr mărginit de sunete.

In cînt legarea sunetelor se obţine cînd fără întreruperea suflulŭ se modifică tensiunea coardelor vocale, astfel că întăĭul sunet *trece* oarecum în celalt. Ie acelaşĭ lucru la instr.-ele de suflare, în cari fără întrerupere în curent se modifică numaĭ acţiunea buzelor şi degitatul necesar producereĭ nouluĭ sunet. In instr.-ele de arcuş, cînd sunetele ce se leagă pot fi obţinute pe o aceĭaşĭ coardă, arcuşul continuă mişcarea sa şi numaĭ degitatul se schimbă ĭar cînd ĭe nevoĭe de a schimba de coardă, arcuşul trebuĭe să treacă repede şi lin, fără scuturătură de pe o coardă pe alta. La instr.-ele de claviatură trebuĭe a ţinea bine degetul pe tasta primuluĭ sunet pănă în momentul cînd atăcăm pe al doilea, astfel ca în clavire înădușitoarea, în orgă şi armoniu supapa, să nu cadă decît în momentul ataculuĭ nouluĭ sunet.

—Epitetul *legat* se întrebuinţează încă în cazul cînd un sunet atacat pe un timp ĭe prelungit printr'o nouă notă pe timpul sau în tactul următor, (v. *Legătură*) şi se maĭ dă încă stiluluĭ armonic în care preparaţiunea şi rezoluţiunea disonanţelor, şi chĭar legarea notelor comune în acorduri ĭe observată cu cea maĭ mare stricteţă.
Legato (it.) = legat, v. a *lega*.
Legatissimo (it.) superlativ, de la *legato*, indicînd o execuţiune în care acest efect ĭe observat cu cea maĭ mare stricteţă.
Legatură, semn din notaţiunea muzicală, o linie curbă, ⁀, întrebuinţat atît cînd se cere legarea a două sau maĭ multe sunete (v. a *lega*) cît şi cînd se prelungeşte, fără un nou atac, un sunet de pe un timp, prin altă notă pe timpul sau tactul următor. Acest dublu sens dat semnuluĭ de L. a făcut pe unĭĭ a propune rezervarea linieĭ curbe pentru efectul legat în execuţiune şi a întrebuinţa o linie frîntă (⌐¬) cînd indică un sunet prelungit.

— In contrapunctul modern expr. L. ĭe sinonimă cu *sincopă*, cînd în specia de contrapunct *două note contra una*, constant prima notă a unuĭ tact ĭe prelungirea noteĭ a doua din tactul precedent

— In vechĭa muzică proporţională se dădea numele de L. (lat.: *ligatur*) la grupe de sunete reprezintate prin figurĭ de note complexe, sunete a căror valoare ritmică nu depindea de figura însăşĭ a notelor ci de la poziţiunea lor reciprocă. Aceste legăturĭ ĭerau supuse de teoricianiĭ timpuluĭ la regule foarte minuţioase şi dădeau loc la combinaţiunĭ excesiv de complicate, aşa că ĭele formează unul din capitolele cele maĭ penibile ale notaţiuneĭ proporţionale.

—In fine în factură instr.-ală se dă în special numele de L. la o specie de dublu inel, cu şuruburĭ, care menţine ancia în clarnete şi saxofonĭ.

Legendă *dramatică*, titlu dat unor lucrărĭ poetice muzicale, pentru vocĭ şi instr.-e, a căror acţiune nu cere accesoriile reprezintaţiunilor teatrale, nicĭ decoruri. nicĭ costume. *La Damnation de Faust* de Berlioz ĭe o L. d. Uniĭ autorĭ rezervă acest titlu la compoziţiunĭ a căror subiect (text sau program) se rapoartă la o acţiune sacră. In fond acest titlu nu ĭe decît o deghizare a vecheĭ Cantate (v.). In fine s'a dat numele de L. unor simple compoziţiunĭ instr.-ale avînd oare cari intenţiunĭ descriptive sau narative.

Légerement (fr.) *leggiero* (it.) sau *leggiadro* (it.) = uşor (v.) ca terminĭ de expr. ş. a.

Legno (it.) = lemn. v. *Col l.*

Legnofono (it.) = xilofon (v.).

Leier (germ.) = liră. *L.-Kasten* = orgă cu manivelă.

Lei-ku v. *Ku.*

Leit-motiv (germ.) conducător (v.)

Leit-ton (germ. = notă conducătoare, caracteristică.

Lemnul ĭe mult întrebuinţat în factura instr.-ală, şi toate varietăţile luĭ, de la cel maĭ tare pănă la cel maĭ moale găsesc aplicaţiune (v. *Abanos*, *Grenadil*, *Fernambuc*, *Tisa* ş. a.). Lăzile de resonanţă a mareĭ majorităţĭ a instr.-elor de coarde, atît de arcuş cît şi pişcate, şi de claviatură, şi cea maĭ mare parte din detaliile acestor instr.-e, precum şi lăzile în cari ĭe cuprins întreg mecanismul orgăĭ sau al armoniuluĭ, şi mare parte din tuburile diferitelor jocurĭ ale orgăĭ, sînt construite în L. Apoĭ L. ĭe încă întrebuinţat ca însuşĭ c o r p vibrant în unele instr.-e: diferite varietăţĭ de *xilofon*, de care găsim specimene întrebuinţate în muzica popoarelor celor maĭ primitive, pănă în orchestrele sinfonieĭ moderne, diferite speciĭ de castanete ş. a. Dar expresiunea *instr.-e de L.* ĭe rezervată maĭ cu samă grupuluĭ de instr.-e de suflare a căror tub se fabrică de ordinar din acest material: fluĭere, oboĭe, clarnete şi fagote, şi instr.-ele analoage. Deşi acustica modernă a dovedit că natura materialuluĭ din care sînt fabricate aceste instr.-e nu poate avea nicĭ o

ACADEMIA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

influenţă asupra timbrului lor, se continuă a se da totuşi acestuĭ grup acest titlu, prin opoziţie cu grupul instr.-elor cu imbucătură, *instr.-ele de alamă*. Chĭar fabricarea sus ziselor instr.-e în metal, gutapercă sau alt material n'a putut face să dispară acest obiceĭ, şi ce ĭe maĭ mult încă, către acest grup al instr.-elor de lemn sînt alipite familiele de instr.-e moderne avînd ca tip *saxofonul* şi *sarusofonul*, exclusiv construite în metal.

Lentamente (it), *lentement* (fr.) =rar, încet, ca terminĭ de mişcare (v.)

Lentando (it.)=rărind, ca termin de modificare a mişcăreĭ.

Lento (it.)=încet, rar, ca termin de mişcare (v.).

Lesto (it.)=uşor, ca termin de expr.

Leud sau *leut*, vechĭ denumirĭ ale lăuteĭ.

Lever *de rideau* (fr.=rîdicarea cortineĭ) titlu dat unor micĭ piese într'un act destinate a deschide spectacolul, cînd piesa principală ce ĭe a se reprezinta nu are o durată suficientă pentru a putea ocupa întreaga serată (v. *Intermediu*).

Liaison (fr.)=legătură (v.).

Liber, v. *Ancie*, *Canon*, *Stil* ş. a.

Liberalia (lat.) v. *Bacanale*.

Libic, una din varietăţile de fluĭer a vechilor Grecĭ.

Libitum (lat.) v. *Ad libitum*.

Libilchflöte (germ.), joc de orgă, de 8 p., cu tuburĭ închise.

Libret (it.: *libretto* = cărticică) nume dat poemuluĭ dramatic pus sau destinat a fi pus în muzicĭ; se zice maĭ cu samă despre textul uneĭ opere. *Libretist*=autor de L.-e.

Licenţă, libertate ce-şĭ ĭeau unĭĭ compozitorĭ de a scrie lucrurĭ cari de fapt sau în aparenţă sînt contrare regulelor stabilite pentru conducerea corectă a diferiteler partide armonice. Numaĭ gustul şi experienţa poate hotărî cînd şi unde pot fi permise astfel de încălcărĭ, cari sînt tolerate cînd provin dintr'o intenţiune bine hotărîtă, pentru expresiune, sau pentru a înlătura un efect maĭ reu pentru auz decît însuşĭ greşala imputată, dar sînt condemnabile cînd nu sînt decît rezultatul ignoranţeĭ sau ca un efect de bizarerie (v. *Excepţie*).

Liceu *muzical*, titlu dat unor şcolĭ muzicale (v. *Conservator*). Maĭ cu samă în Italia se obicĭnuĭeşte acest titlu (*liceo*) şi acel din Bologna ĭe cel maĭ vechĭu şi cel maĭ renumit, atît prin trecutul şi tradiţiunile luĭ, cît şi prin minunata bibliotecă ce ĭe alipită pe lîngă ĭel, extraordinar de bogată în volume rare şi unele chĭar unice.

Licinia (lat.) una din denumirile date trompeteĭ.

Lidian (gr.: λύδιος), unul din modurile vechilor Grecĭ (v.). numit încă şi *barbar* sau *străin*. Euclide deosebeşte două speciĭ de L., unul propriu zis şi altul *L. grav* numit şi *eolian* (v.). Modul L. propriu zis avea ca

gamă scara naturală a luĭ *do*, în care însă această notă nu juca rolul de tonică, ci pe acel de dominantă, ceĭa ce-l deosebea de majorul modern. Acest mod, pe care teoricianiĭ şi filosofiĭ grecĭ îl calificau de „dulce, schimbător, tineresc“, şi-l considerau ca eminamente propriu a exprima sentimente de simpatie, şi de supunere, a dispărut aproape cu desăvîrşire, şi dacă în unele cîntece populare se maĭ găsesc încă urme despre ĭel, acestea sînt în general foarte nehotărîte.

Ie de observat ca în Cîntul plan numele de L. şi de *hipo-L.* sînt intervertite, L. numindu-se tonul al cincilea, scara luĭ *fa* cu *si* natural în care *fa* ĭe tonică şi *do* dominantă, şi *hipo-L.* scara luĭ *do* în care acesta ĭe dominantă şi *fa* tonică, cu alte cuvinte vechĭul L. Intru cît priveşte muzica bisericeĭ orientale, numele de L. se dă glasuluĭ al doilea, care nu ĭe altă ceva decît un cromatic oriental.

Afară de aceste diferite moduri cari au luat numele de L., acest cuvînt se maĭ găseşte în combinaţiunĭ ca denumirĭ ale altor moduri: v. *Mixo-L.* şi *Sintono-L.*

La vechiĭ Grecĭ se maĭ dădea încă epitetul de L. la o specie de fluĭer.

Lié (fr.) = legat (v.)

Lied (germ.) = cîntec (v.).

Liederkranz (germ.) v. *Liedertafel.*

Liederspiel (germ.) = vodevil (v.)

Liedertafel (germ. = masă cu cîntece) nume dat în Germania unor societăţĭ (v.) corale bărbăteştĭ cu tendinţĭ vesele şi intime. Prima L. propriu zisă a fost înfiinţată de K. Zelter (1758 — 1832) la Berlin, în 1809, dintre membriĭ academieĭ muzicale şi în curînd îĭ urmară altele, în Leipzig, Frankfurt ş. a. oraşe. Societăţĭ analoage se numesc în Germania de sud *Liederkranz*, (= ghirlandă de cîntece,) în cari însă nu maĭ ĭe intimitatea ce domneşte în cele dintăĭ, a căror membri se numesc *Liederbrüder* (= fraţĭ în cîntece) şi sînt prezidaţĭ de un *Liedervater* (= tată a cîntecelor).

Ligato (it.) = legat (v.)

Ligatura v. *Legătură.*

Ligisma (gr.: λύγισμα = îndoitură), ipostas (v.).

Ligne (fr.) = linie (v.).

Lignеum *psalterium* (lat.) = psalterium de lemn, specie de vechĭu *xilofon* (v.).

Ligura, instr. foarte vechĭu, respîndit deja de prin sec. 10 în toate ţările Europeĭ. Numele de L. i-l dau la noĭ cerşitoriĭ muzicanţĭ, singuriĭ cari se maĭ servesc astăzĭ de acest instr., care în cursul secolilor a trecut prin atîtea diferite periode de favoare şi decadenţă ce-şĭ au reflexul în numele variate ce a purtat (*Harmonie*, *Symphonie*, *Chifonie*, *Sifoine* „şi în fine *Vielle* în Franţa; *Sambuca rotată*, *Ghironda ribeca*, *lira*

rustica, *lira tedesca*, *lira pagana*, *stampella*, *viola da orbo* în Italia; *Drehleyer*, *Bauernleyer*, *Bettlerleyer* în Germania; *Hurdy-gurdy* în Anglia, ş. a.). Derivat din vechiul *organistrum* (v.) descris de Gerbert ca foarte uzitat în sec. 9, acest instr. şi-a păstrat cel puţin în trăsăturile generale aproape aceiaşi construcţiune ce avea acum 9 secoli.

Pe o ladă de resonanţă lată ca acea a chitarei, sau bombată ca acea a lăutei, sînt întinse mai multe coarde, cari pot fi puse în contact cu o roată-arcuş mişcată de o manivelă, contact ce le face să vibreze. Unele din aceste coarde pot da o serie mai mare sau mai mică de sunete, diatonic sau cromatic, o claviatură analoagă cu acea a pianului putîndu-le modifica lungimea vibrantă; altele vibrează în libertate, dînd o specie de pedală continuă, ca la cimpoi, dublă sau chiar triplă. Instr.-ele vechi aveau 3 sau 4 coarde şi o claviatură de 8 taste; diferite perfecţionări s'au mărginit a rîdica numărul coardelor şi acel al tastelor claviaturei, care numără în unele instr.-e peste 20. Cele mai multe instr.-e au 6 coarde, dintre cari 2 acordate în sol_3 dau prin ajutorul claviaturei o scară cromatică de la sol_3 la sol_5; celelalte 4, numite *trompeta*, *musca*, *hangul mare* şi *hangul mic* sînt acordate după tonul în care se cîntă, şi anume în *do* sau în *sol*. In *do* sînt acordate:

$$do_3\text{-}sol_2\text{-}do_2$$

suprimîndu-se hangul mare; în *sol*:

$$re_3\text{-}sol_2\text{-}sol_1$$

suprimîndu-se hangul mic.

Unele instr.-e au şi un număr de coarde simpatice, 4, 6 sau 12 chiar, dispuse la o parte a lăzei de resonanţă.

Vechiul *organistrum* dispărînd deja din sec. 10, L. se respîndeşte din ce în ce mai mult în toate ţările, jucînd un rol important în desvoltarea muzicei, acompaniind vocea, însufleţind dansul sau distrînd pe cei mai mari seniori. Se citează nume ca Thibaut comte de Champagne, Adenès, Jonglet, Muset, ca virtuozi îndemînateci. In faţa succesului ce obţine însă, sărăcimea o adoptă ca o resursă a existenţei şi în sec. 15 cade astfel în discredit că nu mai ie decît în mîna cerşitorilor. Virdung (1511) nu face decît a o cita sub numele de *lira*, fără a o onora cu o descripţiune şi Prätorius (1618) vorbeşte cu despreţ de ïea. Cu sec. 17 însă ïea revine într'o favoare inexplicabilă, mai cu cu samă în Franţa, unde o vedem figurînd în concertele de la curtea lui Ludovic 14, alături cu cimpoiul, resunînd sub degetele virtuozilor renumiţi (Janot, La Rose). Dar mai cu samă în sec. 18 ïea se bucură de o specie de renaştere efectivă; se publică metode (de

F. Bouin şi M. Corrette), şi compoziţiuni în special destinate ĭeĭ (de Baptiste, Boismortier, Chedeville ş. a.); factorii (Baton, Louvet, Lambert ş. a.) îi aduc perfecţionări, mărindu-i extensiunea, şi un literat chiar îi face apologia (abatele Terrasson). Dar a fost ca o ultimă licarire, căci din această supremă favoare ĭea ĭe din nou părăsită din ce în ce mai mult în mîna muzicanţilor ambulanţi, cerşitori de profesiune, şi pare a reaspira la vechiul ĭeĭ nume de *lira mendicorum*.

Lihanos se numea la Greci (λιχανός) degetul arătător, şi de aici coarda lireĭ atinsă de acest degeţ şi sunetele din tetracoardele grave corespunzînd acesteĭ coarde.

Lihara, fluĭer uzitat la Negriĭ din Africa, analog prin întrebuinţare cu cornul rus, căci nu dă decît un singur sunet astfel că trebuĭesc mai multe de aceste instr.-e pentru a forma o melodie cît de simplă.

Lima v. *Apoloma*.

Limace sau *limaçon* (fr.) v. *Colbec*.

Limbă v. *Git*.

Limita sunetelor perceptibile a fost o chestiune care a ocupat mult pe acusticiĭ moderni. Intru cit priveşte L. gravă s'a constatat uşor că ĭe sunetul produs de 16 vibraţiuni duble pe secundă, corespunzînd aproximativ unuĭ do_{-2}. Încercările de a se emite un sunet mai grav decît acesta, produs de un număr mai mic de vibraţiuni, au fost zadarnice, fiind imposibil a reuni într'o aceĭaşi percepţiune un număr de vibraţiuni aşa de rari. Cît pentru L. acută, diferiţiĭ acusticĭ au parvenit la cifre din ce în ce mai mari, după procedeurile întrebuinţate. Astfel Wollaston opinează că cele mai acute sunete apreciabile produse în natură sînt acele emise de un liliac sau de un grier, şi le apreciază la 22 miĭ de vibraţiuni simple. Sauveur, Chladni, Savart s'au ocupat de L. sunetelor produse de aparate sonore, tuburi şi vergi metalice sau de sticlă, calculînd numărul vibraţiunilor prin raportul lungimilor; tuburile n'au putut da decît pînă la 22 miĭ de vibraţiuni simple (aproximativ un fa_8), vergile pînă la 33 miĭ de vibraţiuni (aproximativ un do_9). Mai tîrziu, Savart (1830), prin ajutorul aparatelor cu roţi dinţate, a reuşit a împinge această L. pînă la 48 miĭ de vibraţiuni simple pe secundă (aproximativ un sol_9) şi Despretz, prin ajutorul uneĭ seriĭ de diapazoane foarte micĭ, puse în vibraţiune prin frecare cu un arcuş, a putut face apreciabile sunete pînă la 76 miĭ de vibraţiuni simple pe secundă, corespunzînd aproximativ unuĭ do_{10}. L. admisă şi de savantul acustician german Helmholz, şi peste care urechea cea mai delicată şi mai exercitată trebuĭe să renunţă a aprecia.

Nu toate sunetele însă cuprinse între aceste limite sînt admise şi practicate în muzică. Lăsînd la o parte faptul că luînd ca punct de plecare un anumit sunet (acel al diapazonuluĭ) celelalte sunete ale gameĭ trebuĭesc să se găsească în anumite raporturĭ, ceĭa ce exclude din combinaţiunile muzicale un mare număr de sunete, dar chĭar în privinţa sunetelor satisfăcînd acestor raporturĭ, încă limitele sînt maĭ restrînse. Astfel, pentru grav se admite aproximativ aceĭaşĭ L. de 16 vibraţiunĭ duble pe secundă, corespunzînd luĭ $do\text{-}_2$, dat de cel maĭ mare tub al orgaĭ, de o lungime de 32 p. Acest sunet însă, caşi acele ce vin imediat după ĭel sînt maĭ de grabă niştе vuĭete surde, ce nu capătă un caracter muzical decît dublînd octava lor acută, căreĭa ĭĭ dă o maĭ puternică sonoritate. Cît pentru L. acută, ĭe generalminte admisă nota $do\text{-}_7$, corespunzînd la 4138 vibraţiunĭ duble, şi încă această L. nu ĭe atinsă decît excepţional de unele instr,-e; cea maĭ acută notă a violineĭ de ex. ĭe mi_6 de 2606 v. d.

Vocile încă trebuĭe să se mărginească în limite şi maĭ restrînse şi anume între do_1 (de 64 v. d.) şi do_5 (de 1034 v. d.). Numaĭ vocĭ fenomenale au reuşit a trece aceste limite şi numaĭ un timbru excepţional face suportabile notele extrem acute, fie pentru vocĭ, fie pentru instr.-e. Astfel ca vocĭ dotate de o mare extensiune în acut se citează pe Chr. Nilsson, atingînd pe fa_5 (de 1381 v. d.), pe Ad. Patti, care atinge pe sol_5 (1550 v. d.), notă atinsă şi de compatriota noastră Darclée, pe Lucr. Aguyari, pe care Mozart a auzit-o terminînd o cadenţă pe do_6 (2069 v. d.); maĭ mult încă. ziarele americane au vorbit de o cîntăreaţă, Miss Yan, care atinge cu uşurinţă pe mi_6, cea maĭ acută notă a violineĭ! Asemenea se citează vocĭ fenomenale avînd o mare extensiune în grav; basul german F. A. Maurer atingea pe $fa\text{-}_1$ (43 v. d.) şi chĭar la noĭ fostul corist Nomen, lua, cînd ĭera bine dispus, pe $la\text{-}_1$ (54 v. d.).

Linceo (it.) unul din numele date de F. Colonna, din Neapole, la începutul sec. 17 unuĭ instr. imaginat şi construit de ĭel în vederea reînvierĭeĭ vechilor genurĭ ale Grecilor. Iera pare o specie de clavecin cu 50 de coarde (de unde încă numele de *Pentecontachordon*) care, caşi celelalte încercărĭ analoage (v. *Clavecin* universal) n'a avut nicĭ o influenţă serioasă. A fost încă numit şi *Sambuca lincea.*

Lincograf, nume dat de Violette din Brest, în 1839 la un mic instr. destinat a trage liniile portativuluĭ pe hîrtie.

Ling-ku v. *Ku.*

Lingual-pfeife (germ.) = tuburĭ cu ancie.

Liniĭ. In notaţiunea muzicală se întrebuinţează L. în toate sensurîle: verticale, orizontale, oblice.

1) L. verticale simple servesc a despărţi între ĭele tactele, sau a lega împreună cu o acoladă portativele ce conţin diferitele partide ale unuĭ tot armonic. Cînd urmează o schimbare a măsureĭ întrebuinţate, sau după o terminaţiune maĭ mult sau maĭ puţin complectă, încheind desvoltarea unuĭ teme sau chĭar terminînd o compoziţiune, se întrebuinţează liniĭ verticale duble. In reluarĭ (v.) se întrebuinţează asemenea liniĭ duble, atît la începutul cît şi la sfîrşitul părţeĭ ce ĭe a se repeta, dar una din aceste liniĭ ĭe maĭ compactă, pentru a fi maĭ bine observată.

Micĭ liniuţĭ verticale se întrebuinţează încă pentru complectarea figurelor de durată, de la doime în jos (v. *Coadă*). Liniuţĭ compacte verticale se întrebainţează încă pentru a indica pauze (v.) maĭ marĭ de un tact.

2) Un sistem de L. orizontale serveşte pentru scrierea notelor (v. *Portativ*) si fragmente micĭ, numite *L. suplementare*, *complementare*, *ajutătoare* sau *adiţionale*, servesc deasupra portativuluĭ sau sub ĭel pentru a stabili numele notelor ce trec peste limitele acestui portativ.

Micĭ liniuţĭ orizontale, puse deasupra notelor (v.) indică accentuarea fiecăruĭ sunet, dîndu-ĭ exacta sa valoare (v. *Tenuto*).

In cifrarea basurilor o linie orizontală urmînd uneĭ cifre înseamnă că nota sau acordul reprezintat prin acea cifră trebuĭe să se prelungească atît cît durează linia.

In analiza melodică încă se întrebuinţează une orĭ L. orizontale, indicînd lungimea diferitelor fraze şi în diferitele notaţiunĭ prin cifre L. orizontale se rapoartă la durata sunetelor.

Unele pauze (v.) încă afectează forma de micĭ liniuţĭ compacte.

L. compacte, orizontale, sau maĭ mult sau maĭ puţin oblice, servesc încă pentru a lega împreună notele de valoare maĭ mică decît optimea aparţinind unuĭ aceluĭaşĭ timp. Asemenea în prescurtărĭ (v.) se întrebuinţează încă L. oblice compacte.

In fine micĭ liniuţi oblice taĭe cozile apogiaturelor scurte şi în cifrarea basurilor cifrele raportîndu-se la intervale micşurate.

Liniĭ *nodale* v. *Nod*.

Linke (germ.) = stînga (v.).

Linos se numea la Grecĭ (λίνος) orĭ ce cîntec funebru.

Lippenpfeifen (germ.) = tuburĭ cu gură.

Liră, instr.-ul clasic al vechilor Grecĭ (λύρα) a căreĭa origină se pĭerde în legendele populare. Primitiv ĭera formată dintr'o ţastă de broască, pe care ĭera întinsă o membrană sau o scîn-

durică, formînd astfel o ladă de resonanţă; în aceasta ĭerau împlîntate două braţe afectînd forma a două coarne, susţinute la partea superioară printr'o traversă de trestie sau de lemn numită *jug* (ζύγος) sau *sul* (ἄντυξ). De jug, prin ajutorul unor curele resucite, ĭerau legate maĭ multe coarde, de ordinar de intestine, avînd toate aceĭaşĭ lungime, dar diferind prin grosime, coarde fixate la celalt capăt în lada de resonanţă prin intermediarul unuĭ cordar, numit *hordotonon* (v.) *bater* (βατήρ) sau *hipolirion* (ὑπολύριον) şi ţinute la distanţă printr'un scăunaş numit *magas* (μαγάς). Coardele ĭerau pişcate fie direct de degetele executantuluĭ, fie prin mijlocul unuĭ plectru. Numărul coardelor a variat cu timpurile. Primitiv pare a fi fost numaĭ treĭ, către care s'a adăugat însă de timpuriu o a patra. Acesta a fost instr.-ul clasic, singurul admis a lupta în concursurĭ şi aceĭ ce se serveau de instr.-e cu maĭ multe coarde, ĭerau siliţĭ a suprima în aceste acaziunĭ coardele „de prisos". Totuşĭ aceasta n'a putut împiedeca pe virtuoziĭ acelor timpurĭ a adăugi continuu coarde lireĭ, fie care adaus de coardă iscînd adevarate revoluţiunĭ. Se citează nume a astfel de reformatorĭ îndrăsneţĭ cum a fost Simonide din Keos, Timoteu ş. a. In Egipt s'au văzut lire avînd pănă la 18 coarde, şi instr.-e chĭar cu un număr de coarde maĭ mare, purtînd diferite nume, nu ĭerau altă ceva decît lire maĭ mult sau maĭ puţin perfecţionate. De altmintrelea seria numelor atribuite lireĭ ĭe destul de respectabilă, aceste nume variind după numărul coardelor, (*pentacord*, *eptacord*, *decacord* ş. a.), după numele inventatoruluĭ sau după detaliĭ de construcţie (*helis*, *barbitos*, *forminx*, *epigonion*, *magadis* ş. a.), detaliĭ cari de multe orĭ însă nu sînt ţinute în samă ceĭa ce face a se lua un nume drept altul, pănă într'atîta că la unele chĭar nu se poate preciza dacă ĭerau cu adevărat instr.-e de forma lireĭ, cu coarde egale în lungime sau de forma harpeĭ, cu coarde inegale. O adevarată perfecţionare a lireĭ a dat naştere *Kitareĭ* (v.) care în fond nu ĭera altă ceva decît o L. cu o ladă de resonanţă construită cu maĭ multă îngrijire, într'un mod maĭ puţin primitiv. Foarte respîndite şi în mare onoare în antichitate la Grecĭ, la Romănĭ şi la popoarele ce ĭerau în relaţiunĭ cu aceştia, toate aceste instr.-e cad în discredit în E-vul mediu, suplantate de instr.-ele de o maĭ mare sonoritate, harpa, lăuta, şi diferitele speciĭ de ţitere şi ţimbale, astfel că în timpurile moderne abĭa dacă se maĭ găsesc instr.-e de această formă la unele popoare de o civilizaţiune primitive, *Kisar*-ul etiopian ş. a. cîteva analoage.

Greciĭ moderni dau numele

de L. la o specie de violină primitivă, sau mai bine de *rebab* (v.) cu 2, 3 sau 4 coarde.

In sec. 16, 17, şi 18 s'a dat numele de L. mai cu samă în Italia, la niste instr.-e din familia violelor cu coarde atît pe tastă cît şi alături, acestea destinate a vibra în libertate. Ierau de diferite mărimi: *L. da braccio*, cu 7 coarde pe tastă şi 2 alături, instr. tenor, şi *L. da gamba*, specie de violoncel cu un număr mai mare de coarde, cel puţin 12 pe tastă şi 2 alături. Varietăţi a acestuia sînt numite încă *Arhiviola di L.*, *Lirone* sau *Accordo*.

In timpurile mai nuoi s'a dat încă numele de L. la o specie de armonică uzitată în muzicele militare, de unde a trecut şi în orchestră. Ie formată dintr'o serie de lame metalice dispuse pe un cadru afectînd forma lirei antice, lame lovite cu un ciocanaş sau cu o baghetă. Ie impropriu numit încă *Glockenspiel* (germ.) sau *Carillon* (fr.), în fond ne avînd decît scopul înlocuirei acestora.

L. barberina v. *Amficord*

L.-chitară nume dat de diferiţi factori din sfîrşitul sec. 18 şi începutul sec. 19 la instr.-e cu lada de resonanţă afectînd forma vechei lire, dar avînd între cele două braţe, sau ceva mai înapoi, un gît purtînd diviziuni pe care ierau întinse 6 sau 9 coarde. Au fost încercări efemere, cari se bucurau de o dată de oare care favoare datorită eleganţei formei, dar cari nu putură reuşi a înlătura chitara, care se menţinu încă graţie sonorităţei ei puternice.

L.-harpă a fost numită la Berlin, către 1837 o specie de chitară cu 19 coarde dispuse pe două gîturi, avînd o extensiune de peste 4 octave. Asemenea o încercare efemeră (v. încă *Harpă-L.*).

L. mendicorum (lat.)=L. cerşitorilor, v. *Ligură*.

L. organizată, instr. cu 15 coarde inventat de factorul francez Le Dhuy, către 1806 şi perfecţionat în 1821.

L.-pagana, *rustica* sau *tedesca* (it.) v. *Liră*.

Lirenka, instr. uzitat în Polonia, Lituania ş. a., care nu are nimic comun cu vechiea liră; ie format dintr'o ladă de resonanţă triunghiulară cu un gît întors în semicere pe care sînt întinse 3 coarde puse în vibraţie prin pişcarea cu degetul sau cu un plectru. Ie un instr. de acompaniament.

Liric, epitet ce se dădea în antichitatea greacă poeziilor ce se întonau acompaniate de liră sau de unul din instr.-ele derivate, prin opoziţie cu poezia dramatică, acompaniată de aulos. In timpurile moderne se dă în general acest epitet orî căruî text versificat pus sau destinat a fi pus în muzică: *poezie l.-ă*, *dramă l.-ă* ş. a. sau la ceia ce are un raport cu acestea: *poet l.*, *teatru l.* ş. a.

Lirone (it)=mare *liră* (v.).

L'istesso (it.)=acelaşĭ. *L'i. tempo* sau *movimento*=aceĭaşĭ mişcare (ca maĭ înainte).

Litanie, nume dat unor rugăciunĭ prin care se invocă mila cerească; originar ĭerau practicate în procesiunĭ implorîndu-se înlăturarea plagelor (bolĭ, secetă ş. a.), dar maĭ tîrziu luară loc în diferite timpurĭ în serviciul divin. In biserica orientală au fost introduse înainte de Sf. Vasile (sec. IV), în cea occidentală în sec. V. Meyerbeer introduce o astfel de invocaţiune corală în actul III din opera sa *Hughenoţiĭ*.

Liticen (lat.), nume dat celor ce suflau din *lituus* (v.).

Litografie, v. *Imprimarea* muziceĭ.

Litokimbalon, nume dat de F. Weber, din Viena, către 1837, la o specie de armonica formată din cilindre de marmoră.

Liturgiar, titlul dat unuĭ volum conţinînd liturgiile sfiinţilor Vasile, Grigore şi Ioan şi rugăciunile pregătitoare acestuĭ serviciu. Acest volum a fost alcătuit în sec. 14 dar rugăciunile ce ĭel cuprinde iĭ sînt mult anterioare (v. *Liturgie*).

Liturgică. *Dramă l.* v. *Oratoriu*.

Liturgie (gr. λειτουργία) se numeşte în general o parte a cultuluĭ religios, practicată în public, şi cuprinzînd ceremoniĭ şi rugăciunĭ consacrate de autoritatea spirituală. Astfel toate religiunile, din cea maĭ adîncă antichitate au avut naturalminte liturgiile lor, şi la toate popoarele acest serviciu a fost totdeauna însoţit de muzică. In cultul creştin, se numeşte în special L. serviciul consacrat împărtăşireĭ, şi acest serviciu religios ĭe cel maĭ important la care participă muzica polifonică.

Modul de practicare a acestuĭ serviciu a variat în chestiunile de detaliu cu timpurile şi locurile. Astfel cea maĭ vechĭe L. cunoscută ĭe acea alcătuită de Sf. Iacob, episcop al Ierusalimuluĭ; fiind foarte lungă deja în sec. 4 s'a căutat a prescurta acest serviciu şi din acest secol datează L. Sf. Vasile cel mare, practicată şi azĭ în biserica ortodoxă în ziua de 1 Ianuar, în postul mare şi în alte cîteva anumite zile, precum şi liturgiile *milaneză* sau *ambroziană*, alcătuită de Sf. Ambrosiu episcop al Milanuluĭ şi cea *galicană*. L. obicinuită generalminte în biserica ortodoxă ĭe acea a Sf. Ioan gură de aur (sec. 5). *apostolică*, practicată în tot timpul anuluĭ afară de zilele în care se obicinueşte acea a Sf. Vasile şi în ziua de Sf. Iacob. O L. ortodoxă maĭ prescurtată încă ĭe acea a sfîntuluĭ Grigore Dialogul (sec. 6). In occident în sec. 7 apare *L. spaniolă* sau *mosaraba*, alcătuită de Isidor episcop de Sevila şi practicată în Spania pănă în sec. 11, şi cea *romană* sau *gregoriană*, atribuită Sf. Petru dar stabilită numaĭ în sec. 7 de papa Gregorie cel mare, şi

în urmă generalizata. Diferiţi patriarhi orientali şi diferite secte separate de aceste două trunchiuri principale ale bisericei creştine au alcătuit asemenea liturgii, mai mult sau mai puţin modificate din acestea.

Intru cît priveşte alcătuirea liturgiei catolice v. *Mesă*; cît pentru cele ortodoxe, cea mai principală ie cea *apostolică*, care ie compusă după cum urmează. Acea a Sf. Vasile nu cere în privinţa muzicei o altă modificare decît o mai lungă durată a unor imne.

L. propriu zisă nu începe decît după aşa numită *Proscomidie*, pregătirea, sau bine cuvîntarea darurilor aduse, serviciu la care corul de obiceiu nu participă. Partea întâi începe printr'o ectenie (v.) mare, şi doxologia (v.) mică, după care urmează psalmii tipici (102 şi 145) sau chiar numai versuri din aceşti psalmi (v. 1 din ps. 102 şi v. 10 din ps. 145), cîntate antifonic sau simplu. La serbătorile aşa zise împărăteşti aceşti psalmi sînt înlocuiţi prin antifoanele: „Pentru rugăciunile" şi „Mîntuieşte-ne pre noi". După antifonul al doilea urmează imediat „Unule născut", rugăciune atribuită împăratului Iustinian. Intre antifoane şi după „Unule născut" se zice cîte o ectenie mică de 2 stări. Urmează apoi aşa zisele *fericiri*, cîntări cu textul luat din Noul testament, şi anume din predica de pe munte, care de obiceiu se zic la strană sau de cor în recitativ. Acestea sînt înlocuite la diferitele serbători prin troparul (v.) zilei care se cîntă încă după „Mîntuieşte-ne pre noi" zis după scoaterea evangeliei. Aici, dacă serveşte un arhiereu, cadeşte prin biserică, în care timp corul întonează „Intru mulţi ani" sau *Is pola eti* (gr.: Εἰς πολλά ἐτή). După aceasta urmează inmul numit *trisagion* (v.) repetat de 4 ori, între ultimele ori întrerupt prin doxologia mică. Se citeşte în mijlocul bisericei apostolul după care corul întonează *aliluia*; preotul zice: „pace tuturor" corul respunde „şi duhului tău", iar diaconul suindu-se în anvon, anunţă titlul evangeliei ce are a ceti, la care corul respunde „Mărire ţie Doamne", repetat şi după cetirea evangeliei. Aici se termină printr'o ectenie dublă prima parte, aşa zisă *L. catehumenilor*, după care se începe, asemenea printr'o ectenie, partea a doua, *L. credincioşilor*. După ectenie corul cîntă inmul numit *heruvic* (v.) în timpul căruia se aduc sfintele daruri şi după care urmează o nouă ectenie care se încheie prin „Să iubim unul pre altul" la care corul respunde: „Pre tatal, pre fiul ş. a". Aici vine Crezul (v.) recitat la strană sau zis de cor de obiceiu în recitativ după care urmează respunsurile începînd cu „Mila păcei", cari constituie rugăciunile proprii

a preparațiunei împărtășănieĭ și o serie de imne: „Cu vrednicie“, imnul serafinilor sau al victorieĭ: „Sfînt, Sfînt, Sfînt“, „Pre tine te lăudăm“ și *axionul* (v.) în lauda Maĭcei Domnuluĭ, imn care variază la diferitele serbătorĭ. Urmează cîteva alte micĭ respunsurĭ, o ectenie și în fine „Tatăl nostru“ asemenea recitat la strană sau cîntat de cor, cu care maĭ de mult se termina L. Astăzĭ după acesta, pe cînd în altar se taĭe anafora pentru a fi împărțită mulțimeĭ, corul întonează „Unul sfînt“ și apoĭ imnul numit *kenonic* (v.) după care L. se terminĕ printr'o serie de respunsurĭ scurte și doxologia mică, zise de cor toate în recitativ.

Numele de *L. muzicală* sau *corală* se dă la colecțiunĭ de cîntărĭ religioase, respunsurile și imnele ce are a întona corul în timpul serviciuluĭ religios al liturgieĭ. Acestea, după natura vocilor coruluĭ căruĭa îĭ sînt destinate, sînt calificate de *bărbătești*, *mixte* ș. a. Cu textul în limba rusă există un mare număr de liturgiĭ corale scrise de Bahmeteĭ, Bortnianski, Cĭaĭcovski, Davidov, Lvof ș. a. compozitorĭ ruși, după cari s'au prelucrat primele liturgiĭ corale apărute cu text romîn (I. Cartu, pentru 3 vocĭ bărbătești, București 1865; G. Muzicescu, 2 liturgiĭ într'un volum, pentru cor mixt, București 1869). Maĭ tîrziu d. G. Muzicescu publică o nouă L. acomodată la serviciul arhieresc, asemenea pentru cor mixt, și separat diferite alte imne originale destinate serviciuluĭ liturgic (concerte, heruvice, axioane, respunsurĭ). Alțĭ compozitorĭ încă au publicat liturgiĭ cu text romîn între cari: E. Wachmann (cor mixt, București, 1886), G. M. Stefănescu (cor bărbătesc, București, 1894), I. Vorobkievicĭ (cor mixt, Viena 1890), G. Dima (cor bărbătesc, Sibiu 1896) T. Cerne (cor bărbătesc, Iași, 1897) ș. a.

Lituus (lat.) vechĭe trompetă a cavalerieĭ romane. Muzeul Vaticanuluĭ din Roma posedă un astfel de instr. găsit în 1827 la Cervetri. Ie un tub lung de alamă, aproape cilindric, lung de 1 m. 60 și curbat la extremitatea opusă celeĭ priu care se suflă. Instr.-iștiĭ se numeau *Liticines*. Auguriĭ purtau o specie de baston analog prin formă, pe care-l numeau asemenea L., nume dat încă în Evul mediu, deși impropriu, la instr.-e cu tub conic, din familia vechĭelor cornete (v.). Bach în fine dă numele de L. cornuluĭ de vînătoare.

Liu sau *Lu* numesc Chinezii în general cele 12 sunete ale octaveĭ, cari dealtmintrelea poartă fie care un nume particular. Intonațiunea acestor diferite sunete ĭe fixată printr'o serie de tuburĭ de dimensiunĭ anumite, cari tuburĭ la rîndul

lor se numesc L. In fine cartea care conţine preceptele şi legile sacre ale muziceĭ chineze se numeşte *L.-L.*

Liuto (it.) = lăută (v.).

Livre (fr.) = carte. *Sur le L.* = pe carte, v. *Discantus. A. L. ouvert* = la deschiderea cărţeĭ. execuţiune la prima vedere.

Lo (it.), articolul bărbătesc întrebuinţat înainte de cuvintele începînd cu o vocala (l') sau cu *s* urmat de o altă consoană.

— una din silabele belgiane, şi anume acea corespunzînd luĭ *sol* (v. *Bobisatio*).

Lobgesang (germ.)=cînt de laudă, imn (v.).

Loco (lat. = în loc), expr. ce se pune maĭ cu samă în muzica de piano şi indicînd că nu trebuĭe a maĭ ţinea samă de indicaţiunea transpozitoare de 8ª ce a figurat maĭ înainte, şi a executa astfel în locul chĭar indicat de note. In muzica pentru instr.-e de coarde se întîlneşte cîte o dată această indicaţiune după un paşaj executat în sunete armonice, sau numaĭ pe o coardă.

Locrian, nume dat de autorĭ la diferite moduri. Astfel pe cînd unĭĭ numesc L. modul reprezintat prin scara bazată pe *re* avînd pe *la* ca dominantă, care nu trebuĭe a-l confunda cu *frigianul* (v.), alţĭĭ dau acest nume unuĭ mod bazat pe octava naturală a luĭ *la*, avînd pe *re* ca tonică, mod ce nu trebuĭe a confunda cu *hipodorianul* (v.). Alţĭĭ încă numesc L. seria bazată pe *si* ca tonică şi *fa* ca dominantă, care nu trebuĭe a-l confunda cu *mixolidianul*, în care *mi* ĭe tonica. In fine numele de L. se dă la unul din modurile transpuse ale vechilor Grecĭ, numit încă *hipereolian*. Nicĭ unul însă pare că n'a avut o întrebuinţare practică.

Logaritmi *acustici* se numesc numere calculate astfel pentru a uşura măsura exactă a diferitelor intervale muzicale, determinînd de cîte orĭ un interval luat ca unitate de măsură se cuprinde în intervalul dat. Cel întăĭ care a avut ideĭa acestor calcule a fost matematecul sviţeran Euler, în sec. trecut. In practica muziceĭ intervalul luat ca unitate de măsură ĭe tonul; dar acesta are deosebite valorĭ acustice, poate fi major sau minor, şi chĭar semi-tonul încă poate fi major, minor ş. a.

Astfel pentru calculele exacte nu se putea admite aceste intervale variabile şi prea marĭ pentru această întrebuinţare, şi unitatea admisă a fost *coma*. Cele maĭ practice table de L. a. sînt acele ale luĭ Delezenne, calculate pe baza $^{81}/_{80}$, valoarea comeĭ. Pentru a determina mărimea unuĭ interval a căruĭ raport numeric îl cunoaştem, ĭe de ajuns a căuta în table logaritmul fie căruĭ termin al raportuluĭ şi diferinţa între aceştĭ logaritmi ne dă numărul comelor cuprinse în acel interval. Astfel de calcule ne arată

cu cît în realitate ĭe maĭ mare semitonul diatonic ($^{16}/_{15}$) decît semitonul cromatic ($^{25}/_{24}$) în practică egalizate. In adevăr căutînd în table logaritmele şi oprindu-ne la patru decimale m:

lg 16 = 223,1905
lg 15 = 217,9952
diferenţa 5,1953
lg 25 = 259,1161
lg 24 = 255,8300
diferenţa 3,2861

cu alte cuvinte semitonul diatonic ĭe aproape cu 2 come maĭ mare de cît cel cromatic. Ie de prisos a maĭ insista asupra avantajelor ce prezintă calculele logaritmice pentru aceĭ ce se interesează de calculele exacte muzicale.

Longa (lat.), valoră de notă, a doua în mărime a notaţiuneĭ măsurate uzitată în Evul mediu, valorînd $^1/_2$ sau $^1/_3$ dintr'o *maxima*. Figura ĭeĭ ĭera un patrat negru cu o coadă în jos, la dreapta sau la stînga, după cum la rîndul ĭeĭ se împărţeşte în 2 sau 3 breve, după cum prolaţiunea ĭera perfectă sau imperfectă. Maĭ tîrziu figura ĭeĭ se schimbă, luînd forma unuĭ dreptunghĭu deşert cu o latură verticală prelungită. *Duplex-L.* ĭe numele dat anterior valoareĭ de notă numită în urmă *maxima*.

Longitudinale sînt calificate vibraţiunile corpurilor sonore cînd sunt realizate în sensul lungimeĭ acestor corpurĭ prin opoziţie cu *transversale* cînd sînt în direcţiune perpendiculară acestuĭ sens. Vibraţinnile colonelor de aĭer în tuburile orgăĭ sau în instr.-ele de suflare sînt L.; acele ale coardelor, ale vergilor şi ale lamelor metalice sau de alt material sînt transversale. Coardele sau vergile şi lamele pot produce şi vibraţiunĭ L., prin frecarea în sensul lungimeĭ lor, dar sunetele obţinute sînt foarte slabe, astfel că această specie de vibraţiune nu ĭe aplicafă în practica muzicală.

Longo v. *Embankis.*

Lotos nume dat la vechiĭ Greci (λωτός) fluĭerelor făcute din tulpina planteĭ *lotus*, numite încă fluĭere *lotine*, şi în general orĭ căruĭ fluĭer, de unde denumirea de *lotax* (λώταξ) echivalînd cu fluĭerar.

Lotues (fr.) speciĭ de trompete uzitate în Franţa în Evul mediu, în marşurile resboinice.

Loure (fr.) vechiu nume dat uneĭ speciĭ de cimpoĭ (v.) uzitat maĭ cu samă în Normandia. Tot astfel se maĭ numeşte o arie de dans, de o mişcare moderată, de un caracter serios, nobil, în măsură $^3/_4$ sau $^6/_8$, cu ritmul fundamental.

accentîndu-se bine timpul întăĭ cu care încep totdeauna diferitele ĭeĭ fraze. Acest dans, probabil la origină o formă favorită vechĭuluĭ cimpoĭ normand, ĭe considerat de unĭĭ ca o va-

rietate a dansuluĭ numit *Giga* (v), din causa timpuluĭ seu tare, totdeauna punctat. In fond însă, prin caracterul şi mişcarea sa, are maĭ mare analogie cu aşa numita *Sarabanda* (v.). Bach a introdus în unele din suitele sale părţĭ în forma acestuĭ dans.

Lovirea ĭe unul din modurile de provocare a mişcăreĭ vibratoare în corpurile sonore. Ie maĭ cu samă aplicat la instr.-ele cu membrane şi la cele aşa zise autofone (v. *Instrumente*). In unele instr.-e de coarde, încă acestea sînt puse în vibraţiune prin L. La instr.-ele cu membrane L. ĭe practicată fie direct de mîna liberă fie înarmată cu o baghetă, un cĭocanaş sau chĭar un maĭu. La cele autofone sau de coarde L. se face sau de mînă înarmată cu un cĭocanaş sau prin mijlocirea uneĭ claviaturĭ punînd în acţiune o serie de cĭocanaşe cari produc L. Intru cît priveşte coardele, cele cari convin maĭ mult acestuĭ mod de atac sînt acele metalice, ca maĭ rezistente.

Tot o specie de L. ĭe şi pişcarea (v.) coardelor, sau a lamelor metalice, deranjarea lor din poziţiunea de repauz prin ajutorul degetuluĭ sau al unuĭ plectru, mod aplicat la un destul de mare număr de instr.-e de coarde.

Lovindă, se zice despre una din speciele de anciĭ (v.).

Lovit se întrebuinţează une orĭ vorbindu-se despre întăĭul timp al tactuluĭ.

Lovitură *de arcuş* se numeşte în instr.-ele de arcuş schimbarea direcţiuneĭ în mînuirea acestuĭa, sau simplu o maĭ puternică impulsiune dată, deşi conservînd aceĭaşĭ direcţiune; aceasta produce articulaţiunea sunetuluĭ, fără de care sunetele ar trece oare cum unele din altele (v. *legat*). — In instr.-ele de suflare această articulaţiune se obţine prin *L. de limbă*, şi în cînt prin *L. de glotă*, (v. *Laringe*) cari întrerup oare cum sunetul pentru a-l repeta sau a ataca un altul. — *L. de bicĭu* v. *Bicĭu*. — *L.-dublă* v. *Dublă-L.* Tot astfel se numeşte în Germania (*Doppelschlag*) grupetul (v. *Grupă*).

Lu v. *Liu*.

Ludr, specie de vechĭ corn de resboĭu scandinav, format dintr'un tub conic de bronz întors în formă de S, astfel că pavilionul să treacă peste umărul executantuluĭ. Maĭ multe de aceste antice instr.-e, foarte bine conservate, s'au găsit la începutul sec. 19 în cărbunăriile din insula Fionia. Au în general o lungime de 1 m. 70 cm. ceĭa ce le face a corespunde unuĭ cornet natural în sol_1.

Ludus (lat.) = joc. In sec. 14, 15 şi 16 s'a dat acest titlu, în Italia, la spectacole scenice cu subiecte alegorice sau mitice, însoţite de muzică şi de o pompă maĭ mare sau maĭ mică în costumurĭ şi decoruri, după cum

aveau loc în localurĭ sau în pĭeţe publice sau în palatele princiare, date cu ocaziunĭ, de logodne, nunţĭ sau alte serbărĭ. Interpreţiĭ acestor pĭese jucau totdeauna cu o mască pe faţă, de unde numele ce s'a dat la pĭese analoage prin formă în Franţa (*Masques*) în Anglia (*Masks*) şi în Germania (*Maskenspiel*). Aceste pĭese sînt precursoriĭ drameĭ muzicale, a opereĭ, pe care o aduce începutul sec. 17, şi care nu ĭe caracterizată decît prin introducerea monodieĭ. In Anglia acest gen de spectacole se menţinu chĭar şi în sec. 17 şi W. Lawes, N. Lanière, T. Campion, M. Lock ş. a. au scris muzica pentru un mare număr de *Masks*, şi chĭar *Acis şi Galatea* de Händel în ediţiunile primitive poartă titlul de *Mask*.

Ludi Magister sau *L. moderator*, titlul dat în secoliĭ trecuţĭ organiştilor.

Ludi spirituali, nume dat în Italia celor întăĭ *mistere* sau *oratoriĭ* (v.).

Lugubre (it.) = trist, întunecat, ca termin de expr.

Luit, denumire vechĭe (fr.) a lăuteĭ (v.).

Lu-ku v. *Ku*.

Lu-lu v. *Lu*.

Lumesc, epitet dat în general cîntecelor şi compoziţiilor de un caracter profan, prin opoziţie cu acele de un caracter sacru, avînd relaţiune cu religiunea şi în special cîntecelor trătînd subiecte de dragoste.

Lumină se numeşte în fluĭerele cu gura cĭoplită tăĭetura practicată în latura tubuluĭ, aproape de extremitatea pe unde se insuflă aĭerul, şi de care acesta lovindu-se întră în vibraţiune producînd sunetul (v. *Fluĭer*).

Lundum, formă de cîntec popular în Brazilia şi Portugalia.

Luncca (a) se zice în jocul instr.-elor cu taste trecerea lină a unuĭ acelaşĭ deget de pe o tastă pe alta; maĭ cu samă la piano se practică aceasta în trecerea de la o tastă neagră la cea albă alăturată.

Lunga v. *Longa*.

Lungimea ĭe unul din factoriĭ de la care depinde înălţimea sau gravitatea sunetelor, atît în instr.-ele de suflare, cît şi în acele formate din coarde, lame sau vergĭ vibrante, căcĭ una din legile vibraţiunilor spune că numărul acestora ĭe în raport invers cu L. corpuluĭ vibrant. Astfel construcţiunea unor instr.-e de coarde (harpă, piano ş. a.) ĭe bazată pe această lege, şi tot ţinînd samă de densitate şi, în proporţiunĭ maĭ slabe, de tensiunea relativă a coardelor (v. *Coardă*), L. ĭe principalul factor al variaţiuneĭ de înălţime a sunetelor lor. In instr.-ele formate din lame sau vergĭ vibrante L. ĭe singurul factor de care se ţine cont, întrebuinţîndu-se de ordinar lame sau vergĭ de aceĭaşĭ grosime, formate din acelaşĭ material şi ne diferind

decît prin L. lor. Ie acelaşi lucru la instr.-ele de suflare, în care L. joacă rolul principal. Puterea suflului, bortele laterale şi celelalte procedeurĭ uzitate pentru a obţinea variaţiunea de înălţime a sunetelor, se reduc la modificarea lungimeĭ coloneĭ vibrante, sau la parcelarea acesteĭ lungimĭ.

O simplă proporţie ne poate da lungimea necesară uneĭ coarde pentru a produce un sunet anumit, condiţiunile de densitate. diametru şi tensiunea reminînd constante. Asemenea şi pentru lamele sau vergile vibrante. Intru cît priveşte însă instr.-ele de suflare. L. reală a tubuluĭ nu corespunde exact cu L. teoretică, care în practică ĭe mărită sau micşurată cu dublul diametru al tubuluĭ, după forma ce se dă pavilionuluĭ şi alte consideraţiunĭ privitoare la factura instr.-ală. Astfel L. teoretică fiind egală cu unda sonoră, care la rîndul ĭeĭ ĭe egală cu repegiunea sunetuluĭ (340) împărţită prin numărul vibraţiunilor, pentru un tub deschis care ne-ar da pe do_1 (de 129 vibraţiunĭ) ar trebui să avem:

$$L = \frac{340}{129} = 2 \text{ m. } 63 \text{ cm.}$$

un tub închis ar trebui să aĭbă o lungime pe jumătate: 1 m. 315 mm. In practică însă această lungime ĭe maĭ mare sau maĭ mică şi formula ĭeĭ ĭe:

$$L = \frac{340}{n} + 2\ d$$

în care n ĭe numărul vibraţiunilor sunetuluĭ fundamental şi d diametrul mediu al tubuluĭ.

Lus, vechĭe denumire (fr.) a lăuteĭ (v.).

Lusingando, (it.). = desmĭerdînd, ca termin de expr., uşor, fără accente pronunţate.

Luth (fr.) = lăută (v.) De aicĭ denumirea de *luthier* dată factorilor de instr.-e de coarde în general şi acea de *lutherie*, factura instr.-elor de coarde.

Lutine (fr.) specie de mică lăută, uzitată în sec. 16.

Luur, bucĭum (v.) norvegian, lung tub format din două bucăţĭ de lemn scobite şi legate prin bande de coajă de copac. De obiceĭu are o lungime de aproximativ 2 m. şi o extensiune cuprinsă între armonicele 2 şi 8. N'are o îmbucătură separată şi presiunea buzelor se exercitează direct asupra tubuluĭ.

Luz, vechĭe denumire (fr.) a lăuteĭ (v.).

Ly.... v. *Li*...

ACADEMIA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA